cahiers du CINEMA

Fellini
Bertolucci De Bosio
Cinéma français



164 mars 1965

ph. r. obligi

conditions au 25 janvier 1965

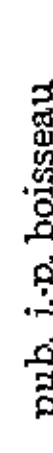
comme en photo-ciné

Toujours les meilleurs prix. Le service après-vente le plus complet. Le crédit le plus avantageux.

au

PHOTO-PLAIT

39, Rue Lafayette - Paris 9ème



30 °/o sur les magnétophones. **25 °/o** sur les téléviseurs et électrophones. **20 °/o** sur HI-FI BRAUN.

sur notre photo :

Transistors : Radiola 264 T et 263 T. Grundig Micro-Boy et Élite. Normende Globe-Trotter. **Magnétophones :** Téléfunken 300 et Grundig TK 47. **HI-FI :** chaine Perpetuum HSV 20. Braun Audio 1. Meuble Normende. **Téléviseurs :** Sony et Normende et un phono de collection !

« A quoi travaillez-vous ? »
demanda-t-on à Monsieur K.
Monsieur K répondit :
« J'ai beaucoup de mal.
Je prépare ma prochaine erreur. »
Bertolt Brecht.

cahiers du CINEMA


Federico Fellini : Giulietta degli spiriti.


Anna Karina et Eddie Constantine dans Une nouvelle aventure de Lemmy Caution par Jean-Luc Godard.

N° 164 - MARS 1965

CAHIERS DU CINÉMA, Revue mensuelle de Cinéma
Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - 359-52-80
Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

le cahier des autres

Dans son excellente critique sur *Pour l'exemple*, Jean-Louis Bory écrit dans *Arts* : « *Mais il y a du courage à dénoncer la guerre comme le fait Joseph Losey. Premier courage : Anglais, il parle de l'armée anglaise — alors que Stanley Kubrick, Américain, soulageait sa conscience en critiquant l'armée française* (Les Sentiers de la gloire). *Cette honnêteté minimale qui consiste à balayer d'abord devant sa porte est trop rare aujourd'hui dans tous les domaines pour qu'on ne la salue pas chez Losey.* » On s'étonne qu'un critique aussi scrupuleux que Jean-Louis Bory ne sache pas que Joseph Losey est né le 14 janvier 1909 à La Crosse dans le Wisconsin (U.S.A.). Même s'il travailla à plusieurs reprises en Grande-Bretagne avant-guerre, *son séjour* actuel n'est dû qu'à la Chasse aux sorcières. Et je ne pense pas qu'il se soit fait naturaliser. Cela, du reste, n'ôte rien au courage de Losey, la dénonciation de la guerre dans les termes où l'entreprend Losey est un acte éminemment international.

Dans la livraison de *Communications* consacrée à la sémiologie, Christian Metz (que nous connaissions déjà par sa belle traduction du livre de Joachim Berendt : « Le jazz ») publie une étude capitale sur le cinéma considéré comme un langage. Son étude, intitulée *Le cinéma : langue ou langage ?* pourrait avoir comme sous-titre : « *Pour une sémiologie du cinéma.* » Dans cette étude qu'il faudrait citer entièrement, Christian Metz reprend d'un œil candide chacun des « *signes* » élémentaires du cinéma. En fait, c'est à une nouvelle approche du phénomène cinématographique qu'il nous convie. Nous nous contenterons de reprendre une partie du chapitre intitulé « *Cinéma et Littérature : le problème de l'expressivité filmique.* » : « *Le cinéma n'est pas une langue parce qu'il contrevient triplement à la définition des langues qui fait l'accord de presque tous les linguistes : une langue est un système de signes destinés à l'intercommunication. Trois éléments de définition. Or le cinéma, comme les arts et parce qu'il en est un, est une « communication » à sens unique ; c'est en fait un moyen d'expression beaucoup plus que de communication. Il n'est que fort peu un système, nous l'avons vu. Enfin, il n'emploie que fort peu de signes véritables. Certaines images de cinéma, qu'un long usage préalable en fonction de parole a fini par figer en un sens conventionnel et stable, deviennent des signes. Mais le cinéma vivant les contourne et demeure compris : c'est donc que le nerf du mécanisme sémiologique est ailleurs.*

L'image est toujours — d'abord, une image, elle reproduit dans toute sa littéralité perceptive le spectacle signifié dont elle est le signifiant; par là, elle est suffisamment ce qu'elle montre pour ne pas avoir à le signifier, si l'on entend ce terme au sens de « signum facere », fabriquer spécialement un signe. Bien des caractères opposent l'image filmique à la forme préférée que prennent les signes — arbitraire, conventionnelle, codifiée. Ce sont autant de conséquences découlant de ce que dès l'abord l'image n'est pas l'indication d'autre chose qu'elle-même mais la pseudo-présence de ce qu'elle-même contient.

Le spectacle filmé par le cinéaste peut être naturel (films « réalistes », tournage dans la rue, cinéma-vérité, etc.) ou agencé (films-opéras d'Eisenstein dans sa dernière période, Orson Welles et plus généralement tout le cinéma irréaliste ou fantastique ou expressionniste, etc.). Mais c'est tout un. Le contenu du film peut être « réaliste » ou pas; le film, lui, ne montre de toute façon que ce qu'il montre. Voici donc un cinéaste, réaliste ou non, qui a filmé quelque chose. Que va-t-il se produire ? Le spectacle filmé, naturel ou agencé, avait déjà son expressivité propre, puisqu'il était en somme un morceau du monde et que ce dernier a toujours un sens. Les mots dont part le romancier ont eux aussi un sens préexistant, puisqu'ils sont des morceaux de la langue qui toujours signifie. C'est un bonheur réservé à la musique et à l'architecture que de pouvoir déployer d'emblée leur expressivité proprement esthétique — leur style — dans un matériau (ici la pierre, là le son) purement impressif et qui ne désigne rien. Mais la littérature et le cinéma sont par nature condamnés à la connotation puisque la dénotation vient toujours avant leur entreprise artistique.

Le film, comme le langage verbal, est susceptible d'emplois purement véhiculaires d'où tout souci d'art est absent et où la désignation (= dénotation) règne seule. Aussi l'art du cinéma, comme l'art du verbe, est refoulé d'un cran vers le haut : c'est en dernière analyse par la richesse des connotations que le roman de Proust se distingue — sémiologiquement parlant — d'un livre de cuisine, le film de Visconti d'un documentaire chirurgical.

M. Dufrenne (dans Phénoménologie de l'expérience esthétique*) considère que dans toute œuvre d'art le monde représenté (dénoté) n'est jamais l'essentiel de ce que l'auteur « voulait dire ». C'est un palier préparatoire; dans les arts non représentatifs il fait même défaut : l'art de la pierre et l'art du son ne désignent rien. Quand il est présent, il ne sert qu'à mieux introduire le « monde exprimé » : style de l'artiste, rapport de thèmes et de valeurs, « accent » reconnaissable, bref univers du connoté.*

Il est pourtant à cet égard une différence importante entre la littérature et le cinéma. L'expressivité esthétique vient se greffer au cinéma sur une expressivité naturelle, celle du paysage ou du visage que nous montre le film. Dans les arts du verbe, elle se greffe, non point sur une véritable expressivité première, mais sur une signification conventionnelle, très largement inexpressive, celle du langage verbal. Aussi l'accès du cinéma à la dimension esthétique — expressivité sur expressivité — se fait-il en souplesse : art facile, le cinéma est sans cesse en danger de devenir victime de cette facilité : comme il est aisé de faire de l'effet, quand on a à sa disposition l'expression naturelle des êtres, des choses, du monde ! Art trop facile, le cinéma est un art difficile : il n'en a jamais fini de remonter la pente de sa facilité. Il est bien peu de films où il n'y ait un peu d'art, très peu de films où il y en ait beaucoup. La littérature — la poésie surtout — est un art combien plus improbable ! Comment réussir cette greffe insensée : doter d'une expressivité esthétique (c'est-à-dire en quelque façon naturelle) *les « mots de la tribu » que vitupérait Mallarmé et où tous les linguistes s'accordent à reconnaître une faible dose d'expressivité en face d'une forte part de signification arbitraire, même si l'on tient compte des petites retouches apportées depuis Saussure à la fameuse théorie de « l'arbitraire » (présence dans la langue d'une motivation partielle, phonique, morphologique ou sémantique, mise en lumière par St. Ullmann; motivations par le signifiant et aussi « associations implicites » analysées par Ch. Bally, etc.). Mais quand le poète a réussi cette alchimie première, rendre expressifs des mots, le principal est fait : art difficile, la littérature a du moins cette facilité. Son entreprise est si abrupte qu'elle est moins menacée par ses pentes. Il est beaucoup de livres où il n'y a aucun art, il en est quelques-uns où il y en a beaucoup. (...)*

L'expression naturelle (le paysage, le visage) et l'expression esthétique (la mélancolie du hautbois wagnérien) obéissent pour l'essentiel au même mécanisme sémiologique : le « sens » se dégage naturellement de l'ensemble du signifiant, sans recours à un code. C'est au niveau du signifiant et de lui seul qu'est la différence : là, la nature l'a fait (expressivité du monde) ; ici, c'est l'homme (expressivité de l'art).

(...) Le langage esthétique a pour signifiant la totalité signifiante-signifiée d'un langage premier (l'anecdote, le motif) qui vient s'emboîter en lui. C'est très exactement la définition de la connotation chez Hjelmslev (...) On instaure souvent des comparaisons entre le cinéma et « le langage » dans lesquelles l'identité de ce dernier est incertaine et fluctuante. C'est tantôt la littérature, art du langage, tantôt le langage ordinaire, que l'on oppose au film. Aussi, dans ce remue-ménage à trois, plus personne ne s'entend. L'art des mots et l'art des images, nous l'avons vu, se retrouvent au même palier sémiologique ; ce sont des voisins, à l'étage « connotation ». Mais si l'on compare l'art du cinéma au langage ordinaire, tout change ; les deux concurrents ne sont plus cette fois au même étage. Le cinéma commence où le langage ordinaire finit : à la phrase, unité minimum du cinéaste et plus haute unité organisée du langage. Nous n'avons plus deux arts, mais un art et un langage (en l'espèce, le langage). Les lois proprement linguistiques s'arrêtent à l'instant où plus rien n'est obligatoire, où l'agencement devient libre. Le film commence là. Il est d'emblée où se placent les rhétoriques et les poétiques. »

Michel Mohrt écrit dans *Carrefour*, à propos d'*Embrasse-moi, idiot* : « *Billy Wilder a signé quelques bons films, entre autres* Bus Stop, *qui offrait à Marylin Monroe l'un de ses meilleurs films.* » Il est vrai que *Carrefour* est spécialisé dans les valeurs dites nationales...

Jean WAGNER.

le cahier des lecteurs

Ne pouvant malheureusement pas citer tous les témoignages de sympathie provoqués par notre n° 160-161, bornons-nous ici à remercier, parmi tant d'autres, le peintre J.J. Tharrats (Barcelone), Michel Rosier (Le Mans), Gérard Langlois (Mulhouse), Jean Couté (Sarcelles-Lochères, qui déplore toutefois l'absence d'une étude sur les ciné-clubs), R. Duval (Montargis), Eléonore Trouillecote (Paris), Roger Herzhaft (Sceaux), les cinéphiles du lycée d'Angoulême, Pierre Domeyne (Vienne), le Dr Emmanuelli (Montréal), Christian Viviani (Nice), etc.

Confiance

Nous avons été particulièrement sensibles à la lettre de Mme Monique Bayet, de Rabat :
Habituellement, quand j'écris à un journal ou à une revue, c'est pour leur faire part avec virulence de mon désaccord, et de l'indignation que la sottise d'un article a provoquée en moi. Je suis bien contente d'avoir, pour une fois, envie d'écrire pour dire mon plaisir. J'ai souvent, et depuis longtemps, apprécié les « Cahiers » qui, quels qu'aient été parfois leurs défauts, m'ont toujours paru un document essentiel pour la connaissance du cinéma, et la mise à jour de ce qui le concerne. J'ai été d'emblée conquise par la nouvelle formule... En ce qui concerne particulièrement le dernier numéro, l'interview de Jeanne Moreau m'a ravie. J'avais beaucoup de sympathie et d'estime pour cette actrice, et l'interview me confirme dans mes sentiments. C'est une interview intelligente... les questions font découvrir une Jeanne Moreau en profondeur... J'ai été bien souvent irritée par vos critiques de films : imprécises, fumeuses, ayant recours à un vocabulaire propre aux auteurs des articles, et d'autant plus incompréhensible que lesdits articles ne disant rien de précis, de concret, du film, le malheureux lecteur nageait, ou plutôt se noyait, complètement... Je n'ai encore lu que quelques-unes des critiques du dernier numéro, mais cela m'a paru très compréhensible, on sait de quoi il est question dans le film, d'abord, et ensuite on peut suivre les réflexions et les jugements du critique. Je souhaite que cela se généralise...
Ainsi qu'à celle de M. Jacques Prud'homme, Domaine de Malus à Bouliac (Gironde) :
Bravo pour « Comment aller au cinéma à Paris » (j'ai vécu deux ans dans la capitale) et surtout pour « Comment aller au cinéma en province », article de J.-P. Dufreigne, où l'auteur a particulièrement compris (M. Dufreigne a certainement vécu en province) les sentiments d'un cinéphile provincial. Je fais quand même remarquer à M. Dufreigne que la situation en province, du moins dans les grandes villes, s'est considérablement améliorée; à ce sujet on n'insistera jamais assez sur l'influence des Ciné-Clubs, qui par leur obstination à vivre, ont contribué à l'évolution actuelle des programmations : création par exemple à Bordeaux de deux salles d'essai (ce qui était impensable il y a six ou sept ans), existence d'un public pour la vision des films projetés à la section locale de la cinémathèque (à ce sujet je me permets de signaler à la rédaction des « Cahiers » le dévouement du personnel de la cinémathèque universitaire de Bordeaux qui a pris en main la section locale de la cinémathèque française et qui, lorsque certains films muets sont projetés avec des inserts en langue étrangère, enregistre, dans l'après-midi qui précède la projection de l'œuvre, la traduction de ces inserts dont l'audition se trouve être parfaitement synchronisée avec l'apparition du texte), création d'un ciné-club spécialisé dans la projection des NV européennes.
C'est avec un très vif plaisir que j'ai lu votre article sur les salles d'essai ; je suis tout à fait d'accord avec M. le directeur de l'Alcazar d'Asnières ; c'est ainsi qu'il faut procéder en province ou dans la banlieue parisienne, excepté certaines grandes villes comme justement Bordeaux, où le cinéma d'essai du centre fait un effort considérable et sans lequel la plupart des films que personnellement je fais figurer dans ma liste des dix meilleurs films de l'année, seraient inconnus des Bordelais.

Deville

Les craintes légitimes que beaucoup pouvaient avoir se dissiperont vite, si vous continuez dans cette voie. Le « yéyé » n'a pas tué « Jazz Magazine », pourquoi tuerait-il les « Cahiers » ?... Que vous a fait Deville ? Si vous ne l'aimez pas, n'en dégoûtez pas les autres. C'est un réalisateur très sensible et élégant, et son *Lucky Jo* est une merveille de poésie et d'humanité. — André ONDARSUMU.

...Je regrette toutefois qu'il subsiste dans l'esprit de certains collaborateurs un état de sectarisme dénué de toute objectivité. Je pense plus précisément à la critique du dernier Chabrol, *Le Tigre...*, qui a fait l'objet de toute une colonne élogieuse alors que le dernier Deville, *Lucky Jo*, s'est vu attribuer quelques lignes ironiques. Sans être un chef-d'œuvre, ce petit film est néanmoins nettement supérieur à la soi-disant « débondisation chabrolinesque » et à ce sujet, vous aurez tout le loisir d'établir, s'il est possible, un parallèle avec *Goldfinger*, notamment pour la séquence de la machine à écraser les voitures.
J.-L. COUTURIER,
31, rue Desbordes-Valmore, PARIS-17e.
Nous n'avons rien contre Deville, à preuve les critiques élogieuses de Ce soir ou jamais, Adorable menteuse, A cause, à cause d'une femme... *Mais il ne s'est trouvé personne, aux « Cahiers » pour défendre* L'Appartement des filles *et* Lucky Jo. *Il ne faut donc pas conclure à une hostilité générale contre Deville, même si les apparences, cette fois, sont contre nous. Ceux qui aimaient bien le film (Truffaut, par exemple, ou de Givray) n'étaient pas à Paris lors de la sortie de notre numéro, et il faut bien établir la « Liste des films sortis du... au... » Cela dit, M. Ondarsumu et M. Couturier ont raison de reprocher à la note incriminée une sévérité excessive : plusieurs autres lettres de lecteurs vont d'ailleurs dans le même sens. A l'avenir, nous essaierons d'être moins injustes, ou de mieux prendre la responsabilité de nos injustices. (Cf, à cet égard ce qui concerne, un peu plus bas, le remaniement de la « Liste des films... »)*

Lacunes

M. Jean-Pierre Silvy (Aix-en-Provence) déplore (entre autres) l'absence, parmi les réponses à l'enquête du numéro 161-2, de Renoir, Vadim, de Broca... et M. Jean-Claude Barbat (Montreuil), celle de Louis Malle ; ces lacunes, effectivement regrettables, ne doivent nullement être mises au compte de quelque parti pris, on s'en doute. Tout simplement ces cinéastes n'ont pas reçu notre questionnaire (pour cause, comme Malle par exemple, d'exil temporaire ou n'ont pas pu, ou voulu, y répondre).

Suggestions

On gagne beaucoup, avec les nouveaux « Cahiers », ne serait-ce que sur le plan quantitatif déjà ; en une semaine, on avait largement le temps d'« avaler » les anciens « Cahiers » ; il y a dans votre nouvelle formule pour quinze jours de lecture au moins. Mais là n'est pas le plus important. L'abondance et la qualité des articles historiques ou des études esthétiques (sur Hawks, Feuillade, etc.), le sérieux et la clarté des articles « documentaires », tout cela est d'excellent augure et s'ils continuent sur cette voie, les « Cahiers » seront bien près d'atteindre l'idéal que je leur avais toujours souhaité. Même votre « Petit Journal » est meilleur, et la partie informative et les pages critiques sont bonnes, presque très bonnes. Que leur manque-t-il pour approcher de la perfection : un peu plus de clarté dans le style de la part de certains collaborateurs, encore que sur ce plan-là il y ait un progrès certain de réalisé ; et que les nécessités de la mise en page (problème difficile certes) ne vous amènent pas à couper des photos en un endroit — comment dire — « essentiel » quant au sujet du cliché ! nous avons droit aux pages 92-93 du n° 161-2, aux deux moitiés d'un Demy, et c'est pitié pour lui, je vous assure. J'aimerais aussi que les notes sur les films non étudiés dans les pages critiques soient un peu plus étoffées : j'aimerais — Bazin le faisait, si mes souvenirs sont exacts — que chaque fois que le sujet le nécessite, l'on étudie (en une demi-colonne par exemple) les raisons d'un échec, pourquoi tel film (dont le succès commercial est certain) doit être tenu pour suspect, ou ignoble, ou idiot, etc. ou alors (ce serait un excellent exercice de corde raide) que l'on prouve, de la manière la plus logique et la plus irréfutable possibe, par a + b, pourquoi tel autre est mal mis en scène, tout simplement...
Roland JACOMINO, chez Mme Bériau, 47, rue Notre-Dame-de-Lorette, PARIS-9e.
Toutes vos remarques, monsieur, sont fort pertinentes, et nous partageons toutes vos conclusions. Nous espérons, par exemple, que le principe adopté pour la « Liste des films » satisfera la majorité de nos lecteurs : notices plus détaillées et signées, ce qui, si arbitraire il y a, permettra du moins de savoir qui rendre responsable de cet arbitraire. arbitraire.
De M. Bernard Bouthier, Cité Universitaire « Les Gazelles », Aix-en-Provence, qui assure en outre « le nouvel Howard Hawks, Charles Bitsch », *de ses meilleurs sentiments :*
Il est grand temps que vous ouvriez définitivement, et en la prenant au sérieux, une rubrique TV qui pourrait faire pendant à ce que vous avez fait pour le cinéma ces dix dernières années. Il est en effet nécessaire d'analyser constructivement des auteurs

comme Knapp-Bringuier, Averty, Krier, Mitrani et le génial Kerchbron...

Ce souhait est également nôtre : la rubrique TV prendra un nouveau départ dans un de nos prochains numéros.

Formats

Votre numéro spécial est une superbe mise au point sur le cinéma français, et délaissant les spéculations métaphysiques, vous avez osé aborder les sordides questions matérielles. Le cinéma se porte mal parce que tout le monde s'en fout, le cochon de payant que je suis s'en est bien rendu compte ; les salles sont mal fichues comme tout, les écrans sont gris, jaune pisseux, rarement blancs, les formats surtout sont époustouflants : depuis le Scope, on a vu les écrans s'élargir, sur le format 1/1,80 on projette du 1,33 ou du 1,66 en rognant les bords, et du Scope en laissant une bande vierge en haut et en bas, si bien qu'on est toujours volé (on projette même du Scope en 1,66...) Non content de gâcher le film, on gâche votre plaisir : une ouvreuse (je n'ai jamais compris leur utilité dans les cinémas permanents) vient vous casser les pieds pour vous prouver qu'elle existe. Evidemment, il y a la question vitale des places à 2 F (sous l'écran ou presque) et des places à 3 F, et cette dame veille jalousement à ce que les pestiférés à 2 F (généralement des gosses, des vieux, des Nord-Africains et des cinéphiles) n'aillent pas se joindre aux honnêtes gens à 3 F... Le reste est à l'avenant... — Gérard LAFORET, 10, rue des Ursulines, MACON.

Erratum

Dans la critique de Deserto rosso *(n° 163, p. 84, 2e col., ligne 38, exactement), une ligne a « sauté » : il faut lire : « La couleur est donc tour à tour le sujet et l'objet de* Deserto rosso, *comme Monica Vitti : son entrée en scène dissipe le voile... »*

Précision

Je dois vous signaler une erreur concernant l'auteur du portrait de Musidora publié dans votre numéro 160 : le peintre en question ne s'appelle pas Roméo de Torres, mais Julio Romero de Torres. Il s'agit d'ailleurs du type dont la figure est reproduite sur tous les billets de cent pesetas. — Javier SAGASTITZABAL, Alameda de Urquijo, 45. BILBAO.

Liste ou filmographie ?

Parmi les listes reçues (les dix meilleurs films français depuis la Libération), citons celle de l'excellent dessinateur Folon, à qui l'on peut sans doute reprocher de manquer d'éclectisme, mais sûrement pas de rigueur :
Olympia 52, Les Statues meurent aussi, Dimanche à Pékin, Lettre de Sibérie, Coréennes, L'Amérique rêve, Description d'un combat, Cuba Si, Le Joli mai, La Jetée.

Jean-André FIESCHI.

Projections

L'article sur les opérateurs projectionnistes de cinéma paru dans les « Cahiers du Cinéma » m'a vivement intéressé et, bien qu'étant âgé de 33 ans et depuis dix ans chef de cabine dans une salle de 1.200 places (à Nantes), je me déclare absolument d'accord avec vous, en ce qui concerne le laisser-aller de beaucoup de projectionnistes : il peut certainement tuer une projection, sans parler des films.

Quant au salaire, il est actuellement, pour un chef de cabine dans un cinéma équipé en cinémascope et 70 mm avec son stéréophonique, de 16.000 anciens francs par semaine. Le 70 mm, qui demande évidemment plus de surveillance et de réglages, est venu s'ajouter à notre profession sans aucune prime ni augmentation.

Peut-on s'étonner, si beaucoup laissent aller ? Je fais partie depuis 64 du CAP comme examinateur, et je frémis de penser que l'on confiera un jour des cabines valant 10 millions et des copies (notamment en 70 mm) à des garçons menuisiers, etc., qui viennent dans cette profession pour cinq ou dix mille francs de salaire en mieux par mois. Car je vous assure qu'il y a plusieurs façons de faire précisément ce métier, et je me tiens à votre disposition pour en apporter la preuve.

Combien y a-t-il de grandes salles en France ? Peut-être cinquante ou soixante-dix. Ne pourrait-on pas faire quelque chose pour les vrais opérateurs dont le travail s'est considérablement compliqué depuis quelque années ? Est-il normal qu'il faille se trouver un autre emploi le matin, alors que ces matinées seraient si vite employées à l'entretien de la cabine et du cinéma ?

Beaucoup de bons, de vrais opérateurs quittent leur métier pour la radio ou la télévision, branche dépannage, et je rigole, en voyant l'état de copies, même en 70 mm, qui devraient, vu leur résistance et l'appareillage forcément neuf dans lequel elles passent, tenir quantité de projections sans accident sérieux : voilà du beau travail de labo saboté, sans parler du spectacle.

N'importe quelle profession, même manœuvre, gagne autant que nous : et pourtant, aucune faute, aucune fausse manœuvre ne nous est permise, car c'est aussitôt l'arrêt, la panne. Personnellement, j'aime mon métier, je le fais le mieux possible et j'estime qu'il est fait du travail splendide à la production, mais j'aimerais que l'on reconnaisse qu'un bon projectionniste est nécessaire. — Jean BLOUIN.

Ayant lu dans votre numéro spécial (je suis un de vos lecteurs fidèles, puisqu'abonné) une information erronée, je m'empresse de la rectifier. Vous dites, en ce qui concerne notre salle, que les ombres des spectateurs se profilent sur l'écran lorsqu'ils entrent au balcon. Votre collaborateur n'est donc pas venu à notre salle depuis plus d'un an, car c'est en septembre 1963 que nous avons, dans ce sens, déplacé la cabine de projection (coût de près de huit millions d'anciens francs), pour donner, c'est la moindre des choses, une technique parfaite. — R. WASSERMAN, directeur du « Studio de l'Etoile ».

Mise au point

Ayant eu communication de l'article publié dans votre revue sous la signature de M. Albert Juross, je tiens à apporter les rectifications et informations suivantes aux propos tenus en page 112 (janvier 65).

1° Interdiction de fumer : En dehors de tout problème de sécurité (les mégots incandescents des fumeurs sont à l'origine de la plupart des incendies — voir Rueil), il y a un intérêt capital à interdire de fumer dans les salles de projection, en raison de l'opacité de la fumée de cigarette (dont on voit les volutes sur l'écran) et de la diffusion très forte des rayons lumineux par les particules de la fumée de tabac : c'est bien d'ailleurs en raison de ces faits que les physiciens soufflent de la fumée de cigarette pour « visualiser » les faisceaux lumineux. On pourrait peut-être aussi parler du désagrément de recevoir dans le nez ou les yeux la fumée de son voisin...

2° Confort des jambes : Il a été notre souci constant ; et c'est bien pourquoi la norme que j'ai préparée en 1944 et fait adopter en 1945 impose un espacement de 80 cm *minimum* entre rangées de sièges ; j'ai en outre, lors de la révision de 1958, fait porter cet espacement à 90 cm pour les balcons, du fait que les pieds n'y trouvent pas place sous les sièges de la rangée précédente. Le C.N.C. nous soumet les plans des salles nouvelles pour examen de conformité à la norme avant autorisation d'ouverture (en moyenne 200 dossiers examinés par an). Nous savons malheureusement que certains exploitants ne respectent pas les dispositions figurant sur les plans et ajoutent des sièges jusqu'au contact de l'écran ; mais nous ne sommes pas dotés de pouvoirs de contrôle et ne pouvons que constater à l'occasion.

3° Format de l'écran : C'est une norme internationale qui a admis le format d'allongement maximal 1,85 × 1, alors que nous avions prôné de limiter cet allongement à 1,65 × 1. Il en résulte que les copies peuvent être projetées selon les cas en trois formats : 1,65 × 1 1,75 × 1 ou 1,85 × 1, avec les dégâts qui s'ensuivent quant aux têtes des protagonistes, du fait que l'on veut montrer les sous-titres. Nous n'avons malheureusement pas de gendarmes à notre disposition pour assurer les conditions correctes de présentation des films.

4° Vision de l'écran : La norme des salles assure des conditions de vision correcte... si elles sont respectées (voir plus haut).

5° Qualité de la projection : Ce n'est pas la complexité des nouvelles techniques qui justifie les mauvaises conditions de projection, mais le manque de soin apporté aux réglages. En particulier, les opérateurs n'apportent plus une attention suffisante au maintien de la netteté de la projection : les démarrages flous et décadrés sont trop fréquents et surtout... subsistent trop longtemps sans être rectifiés. Le manque d'attention des opérateurs a malheureusement pour corollaire l'apathie du public qui subit sans réagir (seules les coupures de son provoquent des protestations).

6° Projection du Festival de Cannes : Si le réglage correct des projecteurs est un facteur indispensable de la qualité des projections, il ne faut pas oublier l'autre facteur — au moins aussi indispensble — qu'est la copie à projeter. Il est impossible de transpercer une copie tirée trop noir ou d'assurer la mise au point d'une pellicule qui gaufre ou qui tuile. C'est ce que j'ai pu constater directement sur place et c'est pourquoi j'ai tenu à préciser ces faits lors du dernier festival : il n'y a là aucun ridicule, mais une simple vérité technique.

7° Passivité des projectionnistes : Il est absolument exact que les défauts reprochés en 5° ont une origine que vous avez raison de dénoncer ; mais il est un motif important que vous avez oublié concernant la désaffection au métier d'opérateur de projection : ... la nécessité de travailler le soir ainsi que pendant les journées des samedis et dimanches fait préférer d'autres emplois mieux répartis dans le temps et plus favorables à la vie de famille.

8° Matériel léger : Outre que la rédaction de la parenthèse ne permet pas de savoir quel « contraire » pratique la C.S.T., il est assez plaisant d'exprimer un pareil reproche à cet organisme qui compte dans son Comité Directeur le réalisateur de la caméra légère silencieuse Eclair 16, ainsi que le président d'une Commission de Prise de Vues qui s'est attachée à étudier à plusieurs reprises les matériels d'éclairage légers récemment mis au point grâce à l'introduction des lampes à atmosphère d'iode. Ce qui ne signifie pas que la légèreté des caméras doive permettre les cadrages cahotants d'un appareil mal tenu à la main et les taches irrégulières des éclairages réalisés avec un matériel insuffisant ou mal utilisé. — Le Directeur du Contrôle Technique, Secrétaire général de la C.S.T., Jean VIVIE.

LE CONSEIL DES DIX

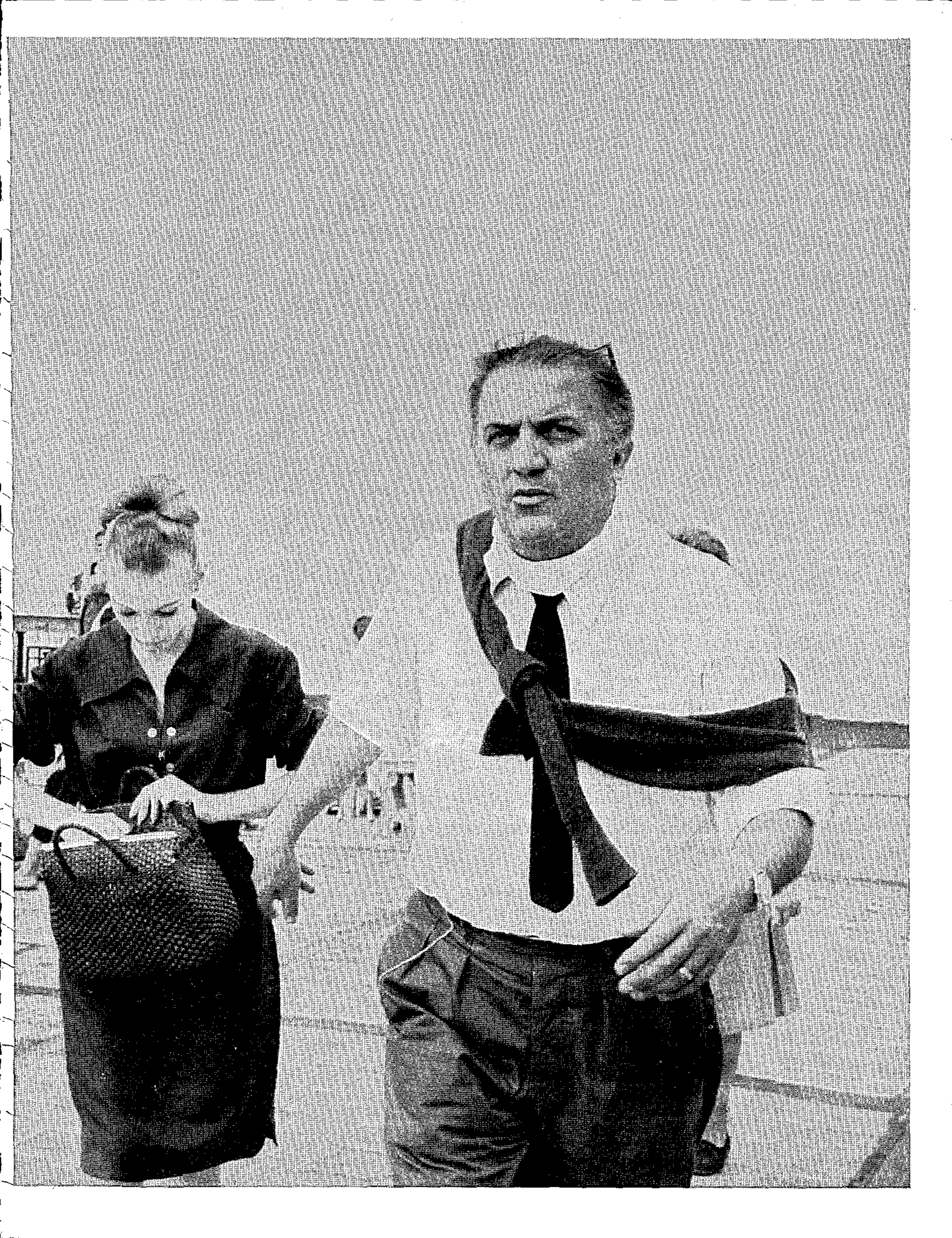
COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Douchet (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)
Yoyo (P. Etaix)	★★★★	★★★★	★★	★★	★★★	★	●	★★★	★★	★★★
La Solitude d'un coureur (T. Richardson)	●	★★★★	★★★★	★★	★	★★★	★★	★★★	★★	★★
Embrasse-moi, idiot (B. Wilder)	★★	★★	●	★★	★★	★★★★	●	★★★	★★★	★★★
Il était une fois un gars (V. Choukchine)		★		★★			★★			★★
Lilith (R. Rossen)	★★	★★★	★	●	★	★★★	●	★★	★	★★★★
Le Bourreau (L. Berlanga)	★★★	●	★	★★	★	★★	★			★★★
La Fille aux yeux verts (D. Davis)	●	★★	★★	★	★	★★	★	★★★		★★
Goldfinger (G. Hamilton)	★★★★	★★	★★★	★★		●	●	★★★	●	●
Mata Hari (J.-L. Richard)	★★★	★	★	★	★	★★	★	★★	★	★★
De l'amour (J. Aurel)	★★	★	★	★★	●	★★	★★★	●	★★	★
Les Liens du sang (M. Erchov)		★★		★	★					
L'Attaque dura sept jours (A. Marton)	★	●	★	★			●	★★★		★★★
Les Pieds dans le plâtre (J. Fabbri)	●	●	★★★	★						★★
Week-end (P. Kjaerulff-Schmidt)	★	★	★	●	●	●		★★★		★★★
Le Mercenaire de minuit (R. Wilson)	★★	●	★★	★★	★	●	★		★★	●
Le Calme (V. Bassov)	★	●		★★			●			★★
Le Tueur de Boston (B. Topper)	★						●		★★	★
Au seuil de ta maison (V. Ordinsky)		★		★			★			
Pas question le samedi (A. Joffé)	★★	★	●	★					●	★
Le Ciel sur la tête (Y. Ciampi)	★★		●	★	●				★	●
Les Ambitieux (E. Dmytryk)	★	★	●	●		★	●	★	●	★
L'Incroyable Vérité (G. Jacopetti)	●	●	●	●		★		★★	●	★
Le Voleur du Tibidabo (M. Ronet)	★★	●	●	★	●		●	●	★	
Les Copains (Y. Robert)	●	●	★	★	●		●		●	
Par un beau matin d'été (J. Deray)	●	●	●	★★		●	●	●		
Les Joyeux Fantômes (A. Pietrangeli)	●	★	●	●	●					●
Le Cocu magnifique (A. Pietrangeli)	●	★	●	●	●	●	●			●
L'Outrage (M. Ritt)	●	●	●	●	●		●	★	●	●



Giulietta e Federico

visites à Fellini par Pierre Kast



Lundi 6 juillet 1964. J'accompagne mon ami Guido Alberti, avec qui je viens de tourner, au petit studio du Mont-Palatin. Fellini y commence son premier film en couleurs, *Giulietta degli spiriti*. On ne tombe pas dans l'équipe d'un film, mais dans un autre univers, à des années-lumière de ce qu'est un premier jour de tournage. Ou une principauté de la Renaissance italienne. On parle d'un entretien à faire.

Six mois se passent. Cet univers s'est agrandi. Le 6 décembre, de passage à Rome, je me trouve au cœur du film. Un immense décor à Cinecittà, d'une couleur éclatante. Le salon de Sandra Milo, où se donne une sorte de réception. Des dizaines de femmes d'une beauté fulgurante, presque nues, d'incroyables apparitions, des groupes d'étranges personnages accroissent encore cette impression d'une tout autre planète.

Et pourtant, dans cette entreprise géante, démesurée, un sentiment de liberté. Et de groupe quasi familial. On se promène dans une production d'une taille colossale où tout se ferait selon les méthodes, la spontanéité, l'improvisation, si l'on veut, d'un petit film artisanal. On sait qu'au cœur du cyclone, il y a une zone miraculeusement calme. Tout ce cyclone est comme ramené à son seul cœur.

Fellini est en proie à un formidable amusement. Il tire un bout de papier de sa poche, pour donner le dialogue aux acteurs, comme un prestidigitateur tirerait une colombe de sa manche. Tout le monde est envoûté, sous un charme.

Au milieu de cette agitation fabuleuse, Fellini, quatre jours de suite, trouvera au moins une heure pour venir s'installer devant un magnétophone, celui du film, manié par un ingénieur du son, celui de son film, pour parler, répondre, plaisanter.

Un mois plus tard, il y a quelques jours, il trouvera encore le temps, comme un général des guerres de l'Empire dictant ses dépêches, pendant qu'au loin la bataille continue, de relire et de corriger, de couper, de remettre en ordre tout ce qui a été enregistré.

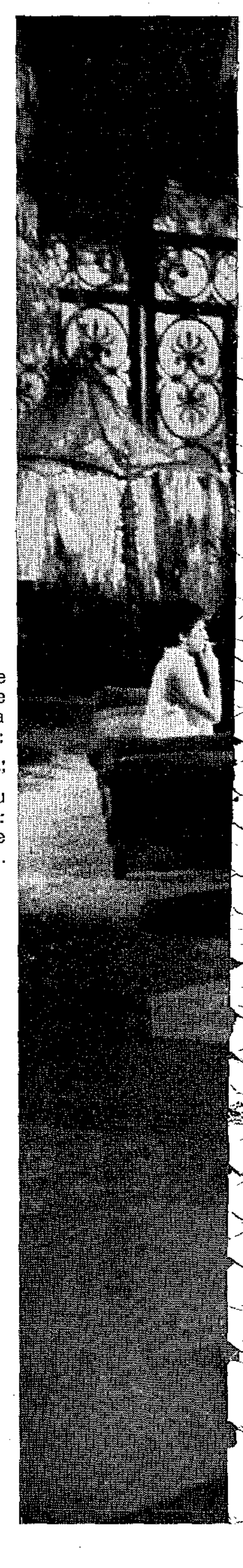
Entre-temps, pendant les déjeuners, entre deux plans, il parle encore, autant qu'on veut. Ma mémoire est débordée. J'essaierai, comme je le pourrai, de donner un faible écho de ces conversations. On trouvera donc, premièrement, le texte enregistré, et corrigé par Fellini, et secondement, quelques fragments de ce que j'aurais pu recueillir, et transmis au travers du prisme de ma mémoire sans doute infidèle.

Le film, dit Fellini, *se fait, et ne se raconte pas*. Son cours impétueux modifie les plans établis préalablement. Son visage apparaît seulement au fur et à mesure qu'il se fait. D'où ce paradoxe qu'au fond, Fellini, le faisant, ne peut parler de rien d'autre, et que pourtant, puisqu'il le fait, il ne puisse rien en dire. Si j'avais voulu lui parler de sa carrière, de ses films, il aurait fallu choisir un entracte.

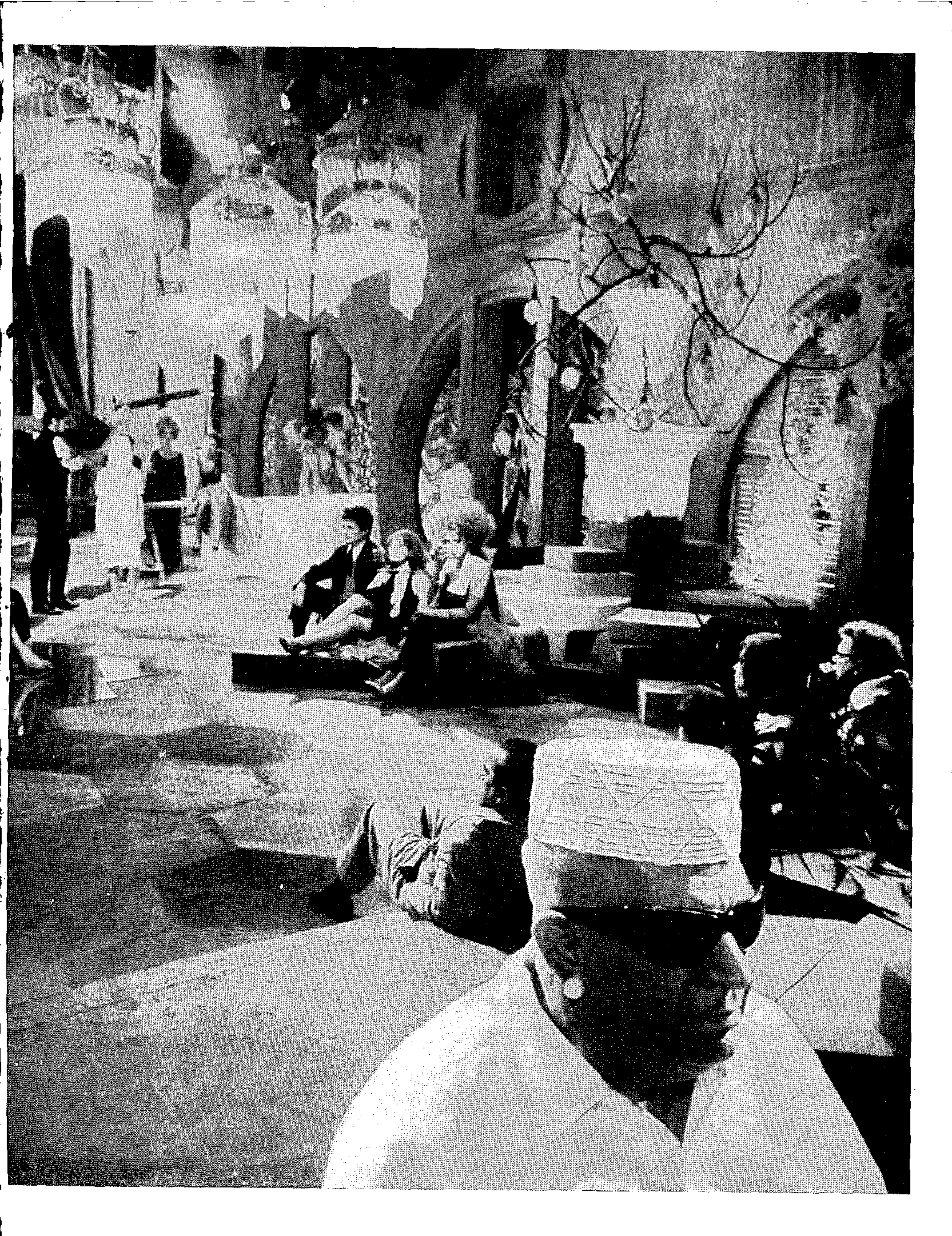
Giulietta degli spiriti me semble être la tentative de restituer dans sa totalité, au-delà de tout procédé réaliste traditionnel, le monde mental en devenir d'une femme, elle-même saisie en plein mouvement. Les souvenirs, les événements du présent, les craintes, les obsessions, les apparitions ou les représentations de présages, les prémonitions, la matérialisation des fantasmes ou d'obscures terreurs se mêlent totalement. La volonté d'échapper aux cadres secs de la réalité (de ce qu'on baptise improprement réalité), du rationnel, tel qu'il est figé, de l'explicable au sens aristotélicien, est évidente. Le récit paraît être celui de la lente conquête par une femme de la liberté, d'une démarche qui tend à échapper aux conventions, aux règles, pour atteindre une sorte d'autre morale supérieure, au-delà des ruines de la moralité conventionnelle. Pour atteindre une zone indécise, riche, multiple, que Fellini nomme sincérité. Une puissante machine broie les barrières et les cadres des relations humaines, conjugales, sentimentales, imposées par l'organisation actuelle du monde. *Une fantaisie*, dit Fellini. La fantaisie des vieux dieux grecs, sans doute, libres et rieurs — gais, comme le disait Nietzsche, et tragiques. Autre chose. Au-delà. Ni la magie, ni le spiritisme ; les pseudo-mages n'ont d'ailleurs pas fini de hurler. Décidément : une autre raison.

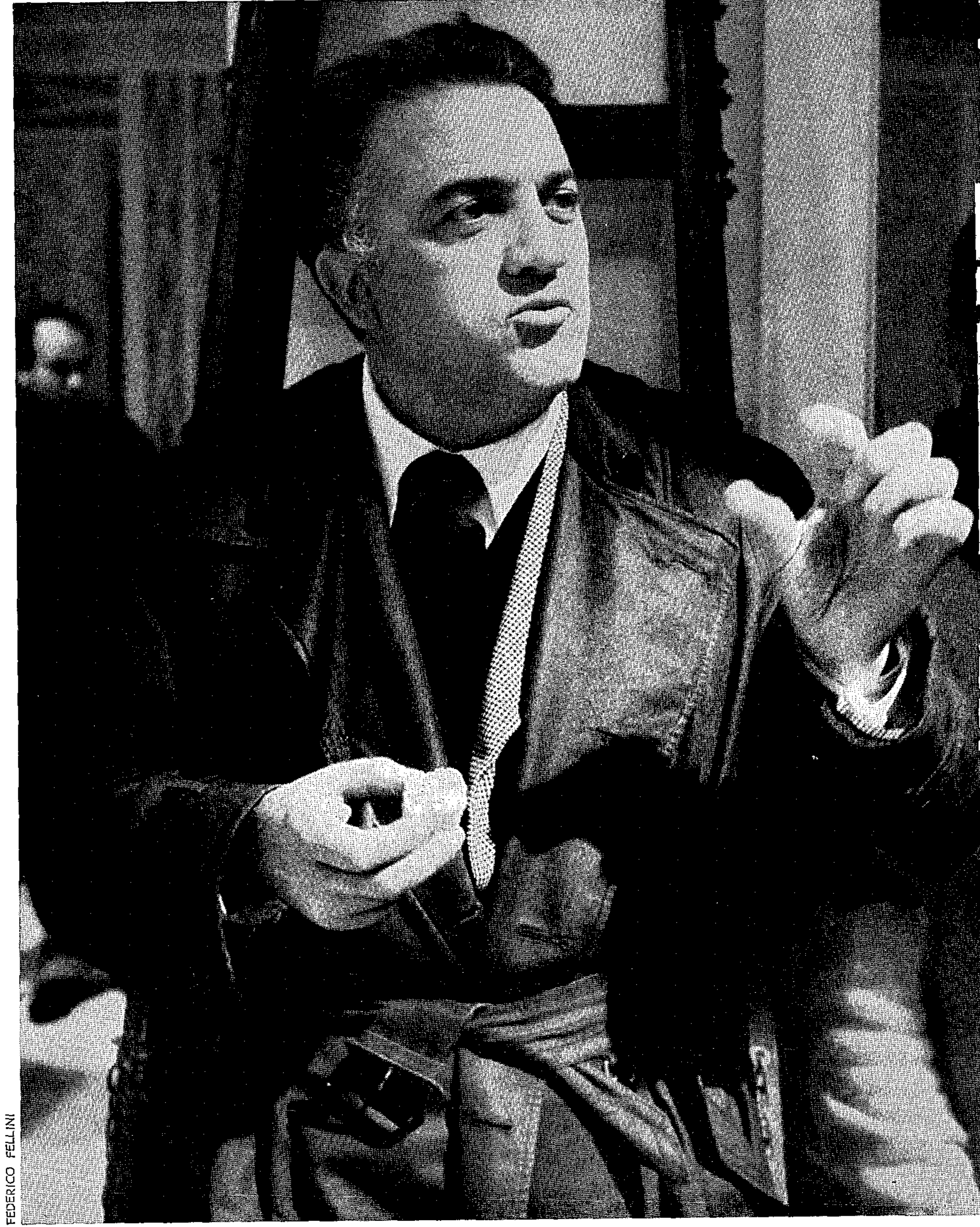
Douze jours, en trois fois, je serai donc venu voir et regarder en marche cette effrayante mécanique, regarder faire un esprit fabuleusement vif, curieux de tout, impétueux, délirant, cherchant passionnément comment arriver au-delà du trop. Baroque est un mot faible, limité, pour servir de mesure. La loi est le foisonnement, une générosité sans limite, sans précaution. J'ai entendu un jour Jean Renoir dire : « Comme je me méfie du bon goût, comme j'en ai assez. » Je pensais constamment à cette petite phrase, dans ce tumulte de bruits et de couleurs, dans ce délire qui paraissait inventer à mesure d'autres lois à son échelle.

Je relis quelques phrases, qui me touchent au vif. Que de ces visites sorte la communication de ces quelques phrases est mon plus vif espoir.



Sur le plateau de Giulietta degli spiriti : dans le salon, pendant la "party" de Susy (au premier plan : Raffaele Guida).





FEDERICO FELLINI

En termes de fable

entretien

KAST Si, maintenant, vous regardiez en arrière vers les films que vous avez faits, quel serait, selon vous, l'aboutissement de la courbe dessinée par votre œuvre ? Pensez-vous qu'il y ait pour vos films une image dans le tapis, un motif dans la tapisserie ?

FELLINI C'est précisément un type d'opération que j'évite de faire... Je ne veux pas regarder en arrière... Un motif idéologique, dites-vous ? Je ne sais pas. Sans doute un motif revient-il sans cesse dans mes films, et c'est la tentative de susciter un affranchissement des schémas conventionnels, une libération des règles morales ; c'est-à-dire la tentative de retrouver une authenticité des rythmes de vie, des modes de vie, des cadences vitales, qui s'oppose à une forme inauthentique de vie. Voilà, je crois, l'idée que l'on retrouve dans tous mes films, depuis *Lo sceicco bianco* jusqu'au film que je suis en train de faire en ce moment : *Giulietta degli spiriti.*

KAST Pensez-vous que le recours à la couleur pour ce dernier film va vous permettre d'aller plus loin que dans *Otto e mezzo ?*

FELLINI Ce problème de la couleur m'a obsédé pendant tout le tournage... Faire du cinéma en couleurs est, je crois, une opération impossible ; le cinéma est mouvement, la couleur immobilité ; tenter de fondre ensemble ces deux expressions artistiques est une ambition désespérée, comme de vouloir respirer sous l'eau. Pour exprimer vraiment les valeurs chromatiques d'un visage, d'un paysage, d'un décor quelconque, il faut placer la lumière selon certains critères, fonctions à la fois du goût personnel et des exigences techniques. Et tout va bien tant que la caméra ne bouge pas. Mais, dès que la caméra se rapproche des visages ou des objets éclairés, l'intensité lumineuse s'exalte ou s'affaiblit ; et, selon que cette luminosité s'exalte ou s'affaiblit, toutes les valeurs chromatiques s'intensifient ou s'amortissent ; la caméra bouge, la lumière change.
Il y a aussi une infinité de contingences qui conditionnent la couleur (même mises à part celles, très graves, du laboratoire : le négatif, une fois tombé entre les mains de spécialistes qui ne cherchent pas à l'interpréter mais procèdent selon une routine quotidienne d'échelles et de chiffres, et restent entre certaines limites de garantie, peut être totalement transformé et conditionné par son développement et son tirage) : ce sont les innombrables et continuels pièges que tend, chaque jour, le tournage en couleurs. Par exemple, les couleurs interfèrent, se font écho, se conditionnent les unes les autres. Eclairée, la couleur déborde le signe qui la renfermait, émane une sorte d'auréole lumineuse autour des objets voisins. Il y a donc un incessant jeu de tennis entre les couleurs. Parfois même, il arrive que le résultat de ces échanges soit agréable, meilleur que celui qu'on imaginait ; mais c'est toujours un résultat un peu hasardeux, incontrôlable. Enfin, l'œil humain sélectionne et fait en cela déjà un travail d'artiste, parce que l'œil humain, l'œil d'un homme, voit la réalité chromatique à travers les prismes de la nostalgie, de la mémoire, du pressentiment ou de l'imagination. Ce n'est pas le cas de l'objectif, et il arrive que l'on croie rehausser certaines valeurs d'un visage, d'un décor, d'un costume, alors que l'objectif en rehausse d'autres. L'écriture devient ainsi très difficile ; c'est comme si, en écrivant, il vous échappait de temps à autre un qualificatif en majuscules ou, pis encore, un adjectif au lieu d'un autre, ou une ponctuation qui change tout le sens de la phrase. Pourtant, malgré ces considérations pessimistes, le film que je suis en train de faire est un film en couleurs, parce qu'il est né en couleurs dans mon imagination.

KAST J'ai l'impression que *Giulietta degli spiriti* est un film où le temps n'existe pas : le passé, le présent, le futur et l'imaginaire sont mêlés...

FELLINI Oui, c'est bien cela. La couleur fait partie des idées, des concepts, de la même façon que, dans le rêve, le rouge et le vert portent telle ou telle signification. La couleur participe non seulement du langage, mais de la trame même du film. C'est pourquoi, en dépit des craintes ou des déceptions que procure un tournage en couleurs, je crois que la couleur est un enrichissement, par ce ton inquiétant, sinistre, carnavalesque, lugubre en un certain sens, qu'elle apporte avec elle.
Evidemment, pour parvenir à prévoir le résultat photographique, il faut beaucoup d'efforts et d'attention. Dans un film en noir et blanc, il y a déjà — ne serait-ce que sur le plan mécanique — une interprétation artistique de la réalité en ce sens que, en photographiant la mer ou un pré, on laisse le spectateur donner à cette mer ou à ce pré le bleu ou le vert de sa mémoire de la mer et de sa mémoire du pré. Mais, quand le bleu de la mer, le vert du pré, sont déjà choisis et fixés, ils perdent une grande partie de leur pouvoir évocateur et de leur force d'allusion ; ils peuvent être refusés par le spectateur ou lui paraître faux. C'est pourquoi, tenter de faire un film où la couleur puisse rester à la fois évocatrice et évoquée, disponible à la réceptivité individuelle, n'est pas simple : la réalité artistique, chaque fois

qu'on veut la préciser, devient moins poétique, parce que justement vient à manquer cette marge d'inexprimé, d'indéfini qui fait véritablement le charme d'une évocation artistique...

KAST La part de la réalité devient plus grande...

FELLINI ... de la *convention* de la réalité.

KAST Mais le problème de *Giulietta degli spiriti* n'est-il pas cette tentative de fixer le monde imaginaire, le monde mental d'une femme ?

FELLINI Oui... Mais je dois faire un aveu préalable : parler d'un film avant de l'avoir fini m'est à peu près impossible, dans la mesure où, tant que je ne l'ai pas tout à fait achevé, je ne sais vraiment pas ce qu'il est ni ce qu'il sera. Il n'y a là de ma part ni coquetterie ni humour : il m'est tout à fait impossible d'expliquer mon film. Tout ce que je dis avant de faire le film, ou même pendant son tournage, je ne le dis que pour satisfaire ceux qui tiennent à m'en parler ; pour être honnête, il vaudrait mieux que je me taise, parce que je me suis aperçu que j'ai toujours à regretter ce que je dis avant de commencer un film — et, de toute façon, quand je ne regrette pas ce que j'ai dit, le film une fois fini se charge toujours de me contredire. Les intentions, les projets, ne représentent pour moi que des instruments d'une nature psychologique qui me mettent en condition de réaliser le film.

La longue préparation de mes films ne correspond pas à un désir que j'aurais de préciser chaque détail, de prévoir très exactement et méticuleusement quels seront les acteurs et les actrices, de fixer l'architecture d'un décor ou le choix d'un personnage. Non. Ce n'est pas cela. Pour moi, l'effort principal est de créer une atmosphère où le film puisse naître avec la plus grande spontanéité, sans qu'il soit forcé de rester dans les limites ou sur les voies de l'imagination qui l'a fait naître. On m'accuse d'être un improvisateur. Ce n'est pas vrai. Je dirais plutôt qu'il y a en moi une disponibilité constante aux idées, aux changements et aux perfectionnements qui peuvent naître moins de moi-même que de la situation qui s'est créée autour du film et dans laquelle le film vit et prend forme. Par exemple, rester fidèle à dix pages de dialogues écrits depuis trois mois en ne sachant rien des acteurs ni de l'atmosphère psychologique qui règnera sur la troupe, qu'est-ce que cela signifie, quand on s'aperçoit en arrivant sur le plateau qu'un objet quelconque, la couleur d'un coussin ou une ombre sur un mur peuvent parfaitement remplacer ces dix pages de dialogues ?

KAST Vous vous réservez ainsi la possibilité d'utiliser tout ce qui se présente...

FELLINI Absolument.

KAST En somme, vous faites un film comme on écrit un roman, et vous êtes le seul metteur en scène, peut-être, à pouvoir faire cela, avec cette possibilité de changer tout ce que vous voulez changer... Ce qui frappe, quand on vous voit tourner, c'est l'extrême plaisir que vous y prenez — qui est le même plaisir que celui de l'écrivain...

FELLINI Quoi qu'il en soit, je ne peux travailler que de cette façon. Voilà pourquoi, comme je l'ai déjà dit, quand le film est fini, il n'est jamais le film que je voulais faire ni celui que je disais vouloir faire.

KAST C'est un objet différent...

FELLINI C'est une autre chose, une autre créature, née de certaines stimulations et conditions initiales, mais qui a pris peu à peu une physionomie toute différente. Si vous voulez que je parle de mes intentions à propos de ce film, je peux en parler, prêt cependant à les renier quand le film sera fini...

KAST Ce qui est difficile, je crois, c'est, à la fois, de parler du film en train de se faire et, à la fois, en train de faire un film, d'avoir une vision assez nette sur le cours passé de vos films. Je crois qu'il y a dans tous vos films quelque chose de très important, et en particulier dans *Otto e mezzo* : une réflexion sur les contours actuels du sens moral. Qu'est-ce que le péché ?, par exemple. Ce péché dont les frontières sont devenues particulièrement floues, changeantes. Mais c'est moi qui dis cela : je vois votre film une fois qu'il est fini. Pour vous, maintenant, c'est plus difficile d'en parler.

FELLINI Je peux dire, *grosso modo*, de quoi je suis parti, je peux dire aussi ce que j'imagine que le film représentera ou suggérera. Il s'agit, cette fois encore, de l'affranchissement de certains conditionnements de l'éducation ou de la psychologie, de certains mythes, de certaines structures aberrantes. Cette tentative de libération est faite par une femme, et non un homme, comme c'était le cas dans *Otto e mezzo*, bien que *Giulietta degli spiriti* n'ait rien à voir, sur le plan figuratif comme sur le plan du style, avec *Otto e mezzo*. Il en est tout à fait différent — c'est du moins ce que je souhaite. C'est l'histoire de la lutte que mène une femme contre certains monstres qui sont elle-même, qui sont certaines de ces composantes psychiques déformées par les tabous éducatifs, les conventions morales, les faux idéalismes. Tout cela n'est pas raconté en termes de psychologie littéraire ou romanesque, ni en termes psychanalytiques (scientifiquement psychanalytiques), mais en termes de fable. Le film prend toute sa signification, trouve sa véritable justification sur le plan de l'imagination. Et puis, chacun se l'appropriera selon sa propre sensibilité et sa propre intelligence.

KAST L'ensemble de vos films n'est-il pas également cette peinture du trouble moral de notre époque ?

FELLINI Il m'est toujours un peu difficile de superposer ma voix à mes films. Mais ce fil conducteur, ce motif qui revient dans mes films est, je crois, l'effet d'un certain point de vue éthique. Au fond, je fais toujours le même film, dans la mesure où ce qui éveille ma curiosité, ce qui m'intéresse en définitive, ce qui déclenche mon inspiration, c'est, chaque fois de raconter l'histoire de personnages en quête d'eux-mêmes, à la recherche d'une source de vie plus authentique, d'une conduite, d'un comportement qui répondront mieux aux racines véritables de leur individualité.

KAST Avec quelque chose qui n'est peut-être pas *contre*, mais *au-delà* des conventions...

FELLINI Les histoires de mes films s'articulent et prennent toujours leur dimension au cours d'épisodes qui vont aussi contre les conventions ; mais leur aspect le plus profond, le plus essentiel, me semble, comme vous l'avez dit, aller au-delà de ces conventions, à la recherche de quelque chose de plus purement individuel.

KAST Je crois que de rester ainsi du côté de l'individu permet en fait une portée générale...

FELLINI Oui, en ce sens qu'une personne qui se retrouve elle-même vraiment peut s'insérer dans la collectivité avec une plus grande liberté, plus de force et de confiance, justement parce qu'elle a trouvé son individualité.

KAST On a quelquefois dit qu'il y avait en vous et dans vos films un certain mysticisme... Mais je crois que cet aspect est secondaire par rapport à cette intention générale de retrouver quelque chose qui échappe aux cadres sociaux, mentaux, politiques même de la vie... On ne peut pas séparer *le tout*, de vos films. Quand je pense à vos films, je ne peux pas les considérer un à un : c'est comme s'il y avait chaque fois une pierre supplémentaire dans un ensemble qui se construit. Et j'en reviens à ce sentiment de liberté que donne votre travail, même sous l'angle le plus pratique...

« Des filles
à demi nues »,
F.F., et Giulietta
Masina

FELLINI Je crois vous avoir déjà répondu au sujet de cette disponibilité à *suivre* un film, en tâchant de lui conserver son potentiel de *spontanéité*, de croissance spontanée. Je suis évidemment obligé de tenir compte des étapes principales du récit que j'ai à faire. Cependant, je crois pouvoir dire avec une certaine honnêteté que, très souvent, j'ai modifié ce récit lui-même, quand je m'apercevais de ce que certains points essentiels de l'histoire préfabriquée, préconstruite, ne répondaient plus aux exigences nouvelles des personnages, exigences qui avaient mûri au cours du tournage.

KAST Il me semble que votre façon de travailler peut se définir comme une sorte de synthèse entre deux façons très différentes de travailler : celle de Resnais et celle de Godard...

FELLINI C'est possible, mais je ne connais pas la façon de travailler de Resnais, ni même celle de Godard.

KAST Avez-vous vu leurs films ?

FELLINI Non. Je vais rarement au cinéma.

KAST C'est que votre monde, je crois, est un peu à l'écart des autres : il cherche lui-même ses propres lois...

FELLINI Je fais cette *confession* à contre-cœur, et je ne voudrais pas qu'elle soit mal interprétée, mais aller au cinéma est un divertissement qui ne fait pas partie des choses qui m'intéressent. Je préfère aller me promener ou bavarder avec un ami. J'ai perdu l'habitude de sortir de chez moi pour acheter un billet, d'entrer dans la salle de projection, de m'asseoir dans un cinéma avec les autres spectateurs. C'est du moins la justification que je me donne : peut-être est-ce là une manière *inconsciente de me défendre*.

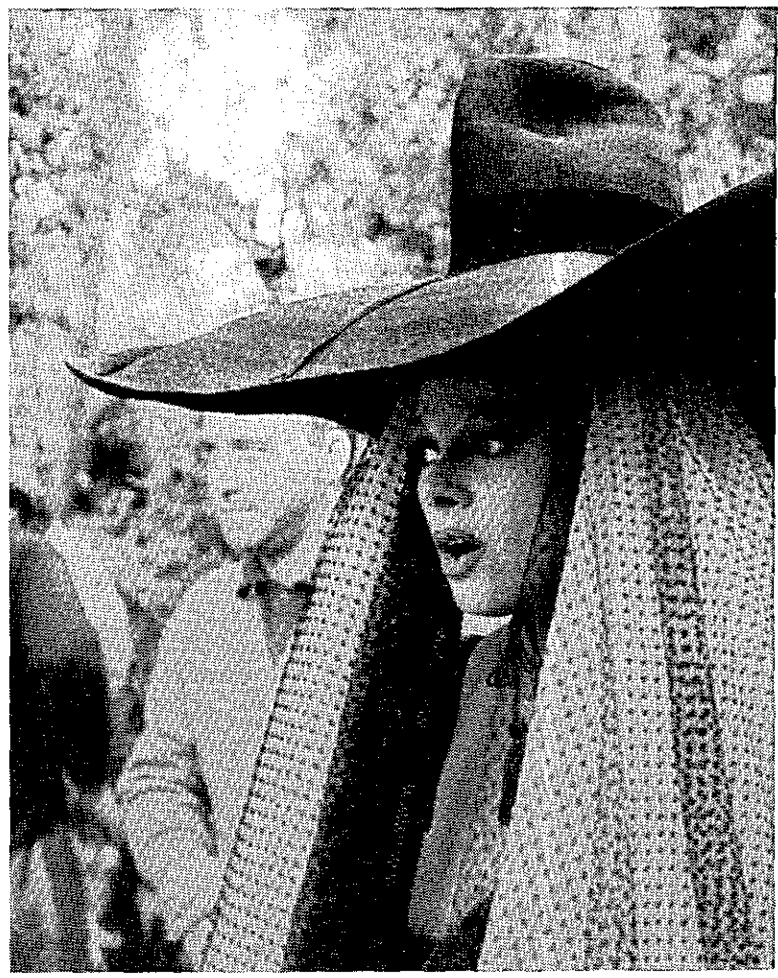
KAST Il y a un univers où vous êtes, et qui est à la recherche de ses propres lois, qui n'a pas besoin de savoir comment évoluent les autres choses...

FELLINI Ce que vous me dites là est très flatteur... et cela me gêne de l'accepter comme une justification à ma paresse. Je suis souvent allé au cinéma quand j'étais jeune, et ensuite, quand j'ai commencé à en faire moi-même, je m'en suis complètement détaché. Oui, il m'est arrivé de voir quelques films... J'ai vu deux films de Bergman, presque tous ceux de Rossellini, quelques films japonais, de Kurosawa et de Mizoguchi...

KAST Avez-vous vu les films de Francesco Rosi, qui me paraissent très intéressants dans le cadre du cinéma italien?

FELLINI J'ai vu *Salvatore Giuliano*. Je n'ai pas vu *Le mani sulla città*. Mais, il y a quelques jours, j'ai vu à la *moviola* des scènes du film que Rosi a tourné en





Les chapeaux de : 1) Sylva Koscina, Luisa Della Noce et Giulietta Masina ; 2) Sandra Milo ; 3) Giulietta.



Espagne : il me semble très beau. J'estime beaucoup Rosi : c'est un journaliste-romancier de bonne race, un vrai cinéaste...

KAST Dans une certaine direction, celle du naturalisme — naturalisme surmonté — c'est ce qu'on peut faire de plus fort, je crois. Car il y a comme une barrière du naturalisme, qui fait qu'on ne peut aller plus loin...

FELLINI Certainement : ce respect un peu fanatique de la réalité sensorielle empêche un plus grand approfondissement — approfondissement qui peut même être dangereux, parce qu'il peut facilement dégénérer en divagation. De toute façon, un œil de journaliste est un œil de journaliste. C'est-à-dire qu'il est tenu de rapporter avec une certaine objectivité scrupuleuse ce que l'œil — au sens physique — enregistre, sans tenter aucune interprétation subjective.

KAST Alexandre Astruc dit que le cinéma, ce n'est pas la chose montrée, mais l'œil du metteur en scène.

FELLINI Cette définition me paraît très juste — en ce qui concerne mon cinéma. D'un autre côté, je voudrais essayer — ne serait-ce que dans un but expérimental — de faire des courts métrages qui reproduiraient humblement une réalité, sur le plan de l'objectivation la plus objective. Je pense que cela me serait utile.

KAST De toute façon, le style, l'expression sont si vivaces que, même quand on fait du cinéma-vérité, ils reviennent.

FELLINI C'est là une contradiction très profonde. Toujours la même. Il y a déjà dans le fait de choisir un épisode au lieu d'un autre, un visage au lieu d'un autre visage, comme dans le fait de photographier, une objectivité très relative, puisque précisément y intervient un choix, une sélection, donc une interprétation.

KAST Etes-vous intéressé par tout le mouvement de la science-fiction, de la littérature fantastique, par tout ce qui essaie d'arriver à un nouveau mode de raisonner, qui vise, même à travers des conflits et des contradictions, à une autre façon de penser, comme si les règles logiques d'une autre pensée n'étaient pas encore trouvées ?

FELLINI Tous les produits de l'intelligence et particulièrement de l'imagination, de la nature humaine, me fascinent, m'intéressent au plus haut point. La littérature de science-fiction me passionne, sans doute parce que, moi aussi, j'essaie de redonner une dimension plus libre, peut-être catastrophique, peut-être funeste ou menaçante, mais qui pourtant va au-delà d'une éthique et d'une morale un peu gelées, paralysées par certains tabous. Je suis profondément attiré par tout ce qui tend à restituer à l'homme une mesure plus vaste, même plus mystérieuse et plus angoissante, mais en tout cas ni appaisante, ni consolante. Je préfère une dimension dont les contours se perdent dans l'obscurité, mais qui soit très vaste, à une petite construction bien éclairée mais prisonnière de murs très rigides. Il me semble qu'aujourd'hui il n'est plus possible d'en rester là, bien protégé par un type de pensée qui considère toutes choses comme planifiées, pacifiées.

KAST Pensez-vous que le cinéma doive épouser cette ambition, ou la refuser ?

FELLINI Il me semble nécessaire de maintenir cette ambition, cette conception, dans certaines limites de modestie. C'est pourquoi je suis un peu gêné par la tournure que prend notre entretien : il me faudrait pour vous répondre à la fois une culture et une philosophie de la vie particulièrement précises...

KAST Revenons à *Giulietta degli spiriti* : quand vous avez abordé le sujet du film, aviez-vous déjà choisi les personnages ?

FELLINI En fait, je ne me reconnais aucun système fixe de travail... Cependant, si j'avais à préciser les phases de mon travail, je dirais qu'au départ il y a un manuscrit toujours approximatif dans sa structuration, parce qu'une précision plus poussée du scénario correspondrait, pour moi, à un arrêt, à une période de stagnation qui, loin d'éclaircir mes idées, les brouille. La partie la plus riche de cette préparation est le choix des visages, des têtes, c'est-à-dire du paysage humain du film. C'est à partir de ces rencontres, de ces entrevues, de ces bavardages, de l'irruption de cette foule de regards et de sourires que s'élabore le milieu nutritif qui donnera au film sa physionomie propre. Aujourd'hui, je ne sais plus si cette façon de procéder m'est suggérée par ma paresse, ou bien si je lui reste superstitieusement fidèle, comme à une sorte de rituel apte à porter le film à sa juste incandescence. Pendant cette période, je suis capable de voir jusqu'à cinq ou six mille visages, et ce sont justement ces visages qui me suggèrent les comportements de mes personnages, leurs caractères, et même les cadences narratives du film ; je serais tenté de dire que c'est la phase la plus sérieuse de mon travail de préparation. Ensuite, il y a la recherche des extérieurs, et dans ce cas comme pour les visages, je ne précise rien. J'ai quelque paresse à décider.

KAST Vous parlez souvent de votre paresse, mais c'est faux...

FELLINI C'est vrai ! Quand, pour un même personnage, je suis partagé entre cinq ou six acteurs, ou cinq ou six visages, cette incertitude devient pour moi presque déchirante : chacun de ces visages, de ces types pourrait donner à mon personnage un poids particulier, une originalité, également valables.

KAST Par exemple, quand vous prenez Rougeul pour jouer l'intellectuel dans *Otto e mezzo*...

FELLINI Mais avant Rougeul, j'avais quatre ou cinq visages qui auraient également convenu... Alors, je fais des bouts d'essai. Mais cette incertitude peut durer jusqu'à la dernière heure avant le tournage. Au dernier moment, je me confie presque superstitieusement au destin, c'est-à-dire que ce « choix » n'est en définitive jamais motivé, il est guidé par quelque chose d'irrationnel qui me pousse à prendre celui qui, par quelque élément ineffable, indéfinissable, m'apparaît soudain non pas comme le plus juste, mais comme l'unique. Quelquefois, ce choix, ayant été irrationnel, s'avère malheureux. Alors, j'essaie de tirer parti de cette erreur. J'abandonne le personnage que j'ai en tête, et je cherche à faire un personnage de l'acteur ou de la personne choisie.

KAST Cela correspond naturellement au plaisir que vous-même prenez à être libre... On a l'impression que la marge de liberté dont dispose un personnage que vous mettez ainsi en haut de la pente est très grande...

FELLINI Très souvent, ce sont les acteurs eux-mêmes qui me suggèrent des comportements en me racontant leurs propres histoires, ou bien quand je les vois vivre en dehors du plateau, pendant les pauses. Ce qui me tient le plus à cœur est de laisser vivre spontanément toute la troupe, acteurs ou non, en créant une atmosphère très confortable, une ambiance de jeu, où chacun se trouve tout à fait à son aise, sans jamais avoir le sentiment — paralysant pour moi — qu'il accomplit un devoir professionnel, mais respire, vit, bouge de la façon qui lui est la plus familière, la plus congénitale.

KAST Cela ne correspond-il pas aussi chez vous à une extrême curiosité des autres ?

FELLINI Oui, mais je crois que la curiosité est essentielle pour qui veut s'exprimer visuellement. L'œil doit être stimulé par cette curiosité à regarder et à découvrir autour de soi les multiples aspects de la réalité.

(Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Federico Fellini, traduits de l'italien par Marianne di Vettimo.)

La capacité d'émerveillement

conversations

Pour la quatrième fois, j'arrive à Cinecittà, encore un peu éberlué de ce que j'ai vu les jours précédents, et de la fabuleuse gentillesse de Fellini, de sa disponibilité, incroyable, si l'on veut bien penser à ce que représente de tension et d'effort de concentration la direction d'une pareille machine. La fête dans la villa de Susy est terminée. Sur un autre plateau, un autre décor, l'atelier d'une femme sculpteur, une autre amie de Giulietta.

Une baie vitrée d'une vingtaine de mètres donne sur une plage ocre vif. Le disque d'un soleil rouge, en tôle, est au-dessus de l'horizon. Dans une demi-heure, pendant que nous marcherons dans le décor, Fellini me montrera un mécanisme d'horlogerie qui, à vitesse réelle, éloignera et fera descendre sous l'horizon ce disque, pendant toute la durée du plan qu'on met en place.

Un peuple de statues blanches, géantes. Stupéfiantes. Ce sont des copies exactes des statues d'un sculpteur anglais, mort il y a quelques années, que Fellini a vues par hasard. Elles sont au-delà de tout jugement possible. Des figures d'une mythologie de rêve. Un génie ailé descend du ciel, et donne un baiser à un homme, qui se dresse sur la pointe des pieds. Le tout a bien dix mètres de haut. Telle cette statue que Silvana Jachino, qui fut la plus merveilleuse ingénue du cinéma italien des années quarante, termine au moment où Giulietta vient lui rendre visite.

La merveilleuse petite grue qui est déjà en place, c'est celle que j'avais déjà vue dans l'autre décor. Elle roule sur un chemin de contreplaqué qui lui fait faire un immense trajet, du groupe humain qui sert de modèle, à un plan d'ensemble. Mètre par mètre, Fellini règle son plan avec une extrême minutie. Je me demande ce que je viens faire dans cette usine qui fabrique une sorte de chronomètre de précision, je me demande comment je vais seulement oser déranger l'homme qui est là, assis sur ce petit siège garni de plastique, et qui joue avec ses manivelles. Je me souviens qu'Orson Welles a dit que le cinéma, c'était le plus beau des trains électriques. J'ai déjà remarqué, les jours précédents, que la passion de Fellini, quelque part, c'est aussi celle du jeu, la passion grave, sérieuse, qui concentre en un point et en une seconde tout le monde extérieur. La gravité de l'enfance, de l'esprit et du cœur qui ne sont pas encore pliés à la routine, à la convention du monde des adultes.

C'est fini. Le plan est réglé. Gianni Di Venanzo commence à éclairer. Fellini me voit et s'approche. Je suis paralysé à l'idée qu'on va ressortir le magnétophone, mobiliser encore une fois l'ingénieur du son, si charmant pourtant, et plus attentif encore que moi à ce qui se dit. Je propose à Fellini que nous finissions de parler en déjeunant. J'essaierai de me souvenir. Je ne peux pas me décider à rompre cette attention, par quelques questions si loin de ce qui est en train de se faire. D'accord. On rit un peu. Puis Fellini m'explique longuement le fonctionnement de la grue. Ses avantages sur les autres. Tout ce qu'elle permet de faire. Tout ce qu'il fait avec elle. Puis, brusquement : *On peut merveilleusement faire de très mauvaises choses avec ça*, dit-il. Et il éclate de rire.

Sans solution de continuité, le décor se poursuit, se résout, si l'on veut, dans un autre, une sorte de vision imaginaire du théâtre d'enfants où allait Giulietta, petite. On passe naturellement, sans transition, de l'un à l'autre ; de ce qui est, peut-être, la réalité, l'atelier, à un souvenir, lui-même profondément modifié par l'imagination. Je commence à comprendre que *Giulietta degli spiriti*, ce sera aussi une fantaisie méditative sur le réel et l'imaginaire, une exploration des chemins du réalisme.

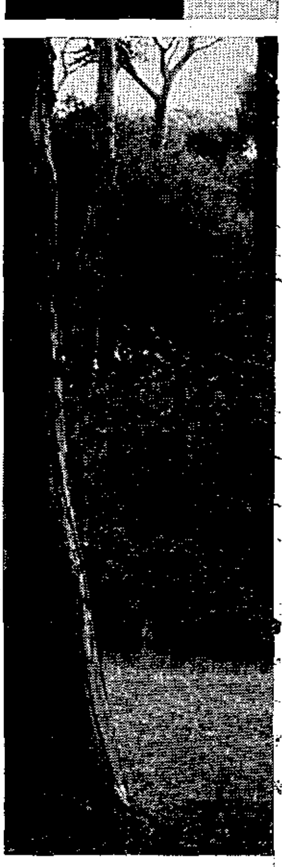
Nous allons déjeuner. Ma première question est donc là, je la retourne dans ma tête depuis une heure, cherchant comment la formuler, pour essayer de préciser ce que j'entrevois.

Je n'ai pas la vocation des théories, dit Fellini. *Je déteste le monde des étiquettes, le monde de la confusion des étiquettes et de la chose sur laquelle est collée l'étiquette.*

Le réalisme est un mauvais mot. Dans un sens, tout est réaliste. Je vois mal la frontière de l'imaginaire et du réel. Je vois beaucoup de réalité dans l'imaginaire. Je ne me sens pas chargé de mettre de l'ordre dans tout ça, sur un plan rationnel. Je suis indéfiniment capable d'émerveillement, et je ne vois pas pourquoi je devrais placer une grille pseudo-rationnelle devant cet émerveillement.

Il parle, il mange, il rit tout le temps. Tout le monde rit. Le plateau n'était pas une cathédrale où l'on aurait entendu voler une mouche. Mais un silence très spécial, follement sonore. Ce n'était pas un ensemble de démarches feutrées, autour d'un génie en travail. Mais une





F.F., Sandra Milo et Giulietta Masina. Giulietta dans la pinède de Fregene.



Avec Valentina Cortese, *dans la pinède* de Fregene. (A la craie : « D'accord ? Je suis ici mais le film doit se faire ! »)

affection bruyante, attendrie, attentive, mille libertés exubérantes, qui devenaient un autre silence. Comme à cette table, où tout le monde l'écoute sans l'écouter. *N'importe quel plan*, continue Fellini, *exprime la totalité d'un monde. Il implique totalement la conception d'un monde. Il n'y a même pas besoin de le dire.*

Nous reparlons de *Giulietta*. Je comprends bien, en même temps, qu'il lui est presque impossible d'en parler, crainte peut-être de figer une inspiration qui est la souplesse même, la fluidité, crainte d'enfermer dans une définition un film qui est peut-être une machine de guerre contre les définitions. On a trop vu de vaillants relativismes se faire dogmatiques dans leur attaque de tout dogmatisme. La sémantique générale elle-même a ses sectes, paradoxales sans doute, mais se déchirant en hérésies.

La pensée, dit Fellini, *s'enferme dans des cadres, qui sont sa négation, et au-delà desquels elle a du mal à aller. Il faudrait se servir de la pensée comme d'une base de départ pour aller au-delà de la pensée, pour atteindre autre chose qui serait plus elle-même... Sortir d'une prison sans inventer les murs d'une autre prison.*

Il y a une contradiction, apparente, dont on ne peut se sortir que par une certaine humilité, par un certain humble retour sur soi, sur ses limites, ou ses faiblesses... Il y a une certaine confusion, une chute des mythes, qui est une farce dans un sens. Mais une farce qui mène à une liberté, dont on ne voit pas les contours. On ne peut pas les voir. A peine les deviner. Mais les morales, les conventions de la moralité, l'ordre qui en découle, tout cela est d'un autre temps. Terminé, même si les professionnels de la morale s'en plaignent.

Autre chose apparaît, encore dans la brume, au milieu de masques et de monstres, dans un tintamarre infernal.

Je vois bien que *Giulietta* tourne aussi, comme sur la pointe des pieds, autour d'une idée du péché...

...dont les frontières sont floues, variables, dit Fellini. *Les chemins de la morale sont confus, variables. Le sentiment de culpabilité, c'est la souffrance qu'on éprouve au passage de ces nouvelles frontières.*

L'histoire du lent cheminement d'une femme vers sa libération, vers son indépendance. Je ne vois pas pourquoi une femme devrait tout attendre d'un homme, ou de la convention des rapports entre les femmes et les hommes. On peut imaginer qu'elle peut réussir à découvrir un monde intérieur réconcilié, une richesse individuelle. Au-delà du sens de la propriété, de l'emploi de recettes pour la vie en couple, définie par le couple, ou par l'homme.

Bon, la grâce, si on veut. On peut sûrement se défaire d'esclavages périmés. Surtout en pleine transformation des morales et des mœurs. Je ne suis pas chargé d'être un maître à penser. Ou de penser à la place des autres. De les obliger à penser à ce qui leur arrive.

Il me semble que la liberté, spécialement la liberté d'une femme, c'est une conquête à faire, pas un don à recevoir. On ne vous l'octroie pas. Il faut la prendre.

C'est dangereux et obscur. Le malheur a mille visages... Mais il y a peut-être une espèce de félicité au-delà. Et surtout au-delà des cadres imposés. De cadres qui changent, sans le savoir, et surtout sans le dire.

Puis, il y a le danger, et le goût, de la mortification, de la souffrance comme moyen de rédemption, ou de tout ce qui peut masquer les délires du sens de la propriété, ou de la vanité. Tout ce qui transfère un égoïsme avide, sournois, sur le plan supposé de valeurs morales plus élégantes. Plus nobles. Qui se disent plus nobles. Qui s'enchantent d'être plus nobles.

Tout ceci tourne évidemment autour d'une certaine institution du mariage, disons. D'un délire de la jalousie, agacé visiblement par Giulietta comme une dent malade, avec le même sourd délice qui se cache derrière l'agacement d'une dent malade.

Il me semble qu'il vaut mieux regarder en face ce qui se passe, dit Fellini, *que de se cacher derrière la moralité. Bien sûr, dans un sens,* Giulietta *est un film sur le mariage. Une fable, une plaisanterie sérieuse sur la morale. Les limites et les bouleversements d'une convention morale. La vanité des mots comme tromperie, jalousie, possession. Une tentative d'exploration de ce qu'ils recouvrent. Une approche lente et confuse d'une autre liberté, d'une autre morale qui émerge de l'ancienne. Le remords, la souffrance, bercés avec complaisance. Et la recherche d'une autre fidélité. A soi-même, par exemple. De Giulietta à elle-même, à ses exigences profondes, ignorées, peut-être. Une fidélité supérieure.*

Et puis l'idée qu'il sortira quelque chose de cette confusion. Au-delà du mot clarté. Un moyen plus libre, et plus grand, de se connaître.

Je reconnais des thèmes, des paroles qui sont une constante de l'univers de Fellini. Cet univers qu'il décrit, semble-t-il, d'une manière de plus en plus libre, de plus en plus apparente, de plus en plus ouverte.

A mon tour d'agacer ma dent malade. Ne va-t-on pas dire, ce qui serait comique, que Fellini fait un cinéma littéraire ? Qu'il a de toute évidence une haute ambition ? Je raconte comment la critique française, la brevetée, je veux dire, celle des hebdomadaires, celle des quotidiens, hurle de rage, parle de prétention, d'aberration, de volonté ridicule d'accéder à une forme de culture où le cinéma n'aurait pas sa place. On rit beaucoup. Fellini a la bonne humeur des vieux dieux grecs, qui en connaissaient un bout sur les choses et les hommes.

Bien entendu que le cinéma peut tout dire, et a le droit de tout dire, dit Fellini. *Les gens qui le lui refusent, ça veut dire que c'est à eux-mêmes, sournoisement, qu'ils le refusent. Par orgueil, ou par vanité. Ils traitent les autres de prétentieux surtout parce qu'ils le sont eux-mêmes, premièrement. Quand on montre un monde ouvert, baroque, délirant, exigeant, bruyant, multiple, contradictoire, une farce et une tragédie, il n'y a aucune raison de supposer que ce doive être moins accessible, immédiatement, qu'un monde refermé sur les conventions en vigueur, ou en usage...*

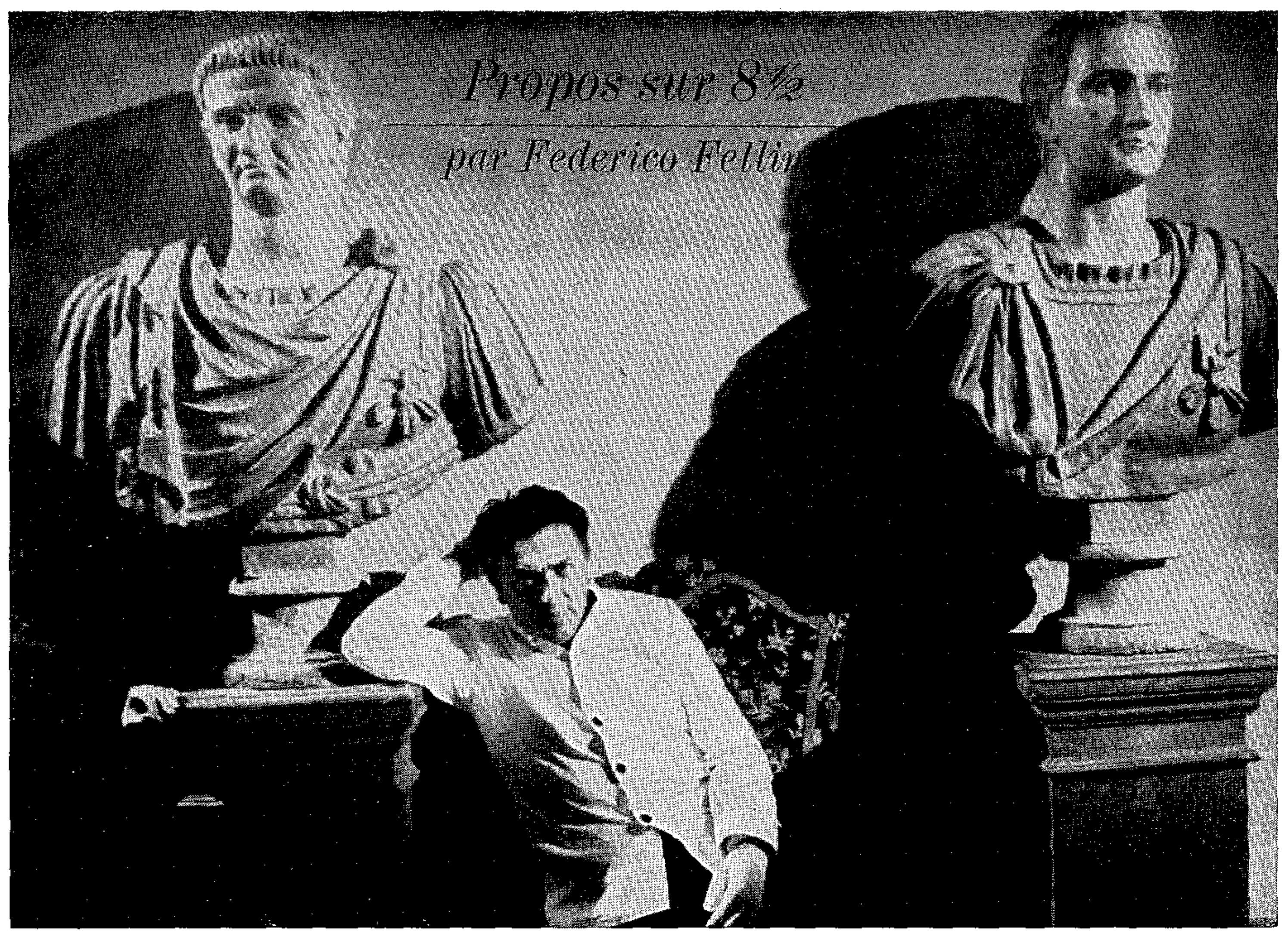
La générosité, c'est mieux, disons que j'aime mieux ça que la restriction ou la précaution.

On rit encore. Nous avons parlé des heures. Pourtant j'ai l'impression de commencer tout juste. D'avoir tout oublié de ce que je voulais demander. Quelques semaines après, aujourd'hui, ma plume court sur le papier, essayant de forcer ma mémoire incertaine, essayant de donner, même faiblement, une idée de la richesse de ce vocabulaire. Sans parler du charme. Multiplié par le charme de la langue italienne, de la divine volubilité italienne. La générosité, l'ouverture de l'esprit, l'attention apportée aux autres, tout ceci explique sans doute ces stupéfiantes conditions de travail, cette équipe fanatiquement fidèle, fanatiquement séduite. Je suis brusquement intimidé, à la fin de ce repas. Plus curieux encore de tout connaître, de tout comprendre. Comme si je me trouvais devant les chemins ouverts d'un nouvel humanisme, n'osant encore m'y aventurer.

Je ne peux plus me souvenir des mots exacts. Seulement du ton général pris alors par la discussion. Fasciné par l'agilité, la richesse et le galop de cet esprit. Le premier jour, je crois, Fellini disait : *Je fais toujours le même film.* Je vois se dessiner les contours de ce film total, je vois se préciser l'intention profonde, et en même temps la vraie modestie du travail obstiné.

C'est l'heure. C'est fini. On se lève. Bras dessus, bras dessous, on raconte des blagues, on parle des projets. Je m'en vais. Plein de mélancolie. Etourdi, Fanatiquement charmé. Et puis la lumière de Rome.

Pierre KAST.



SCANDALES

Il m'est difficile d'établir les limites précises de *8 1/2* : où commence et finit l'histoire personnelle et où commence le portrait d'un type, la description de ma propre image devenue type. D'ailleurs, cette distinction ne m'intéresse pas, je ne veux pas la faire, et je n'en vois pas l'utilité. On m'accuse d'avoir fait un film autobiographique : je ne sais quoi répondre. La seule chose que je sache, c'est que je voulais parler de la vie d'un metteur en scène qui a des ennuis d'ordre spirituel, perdu dans une sorte de confusion. De qui devais-je parler ? Il est évident qu'en affrontant un tel thème, c'est-à-dire la confession la plus sincère, la plus libre, je pose que plus un film est autobiographique, plus il devient objectif. Voilà pourquoi je ne comprends pas ce reproche, je ne sais pas s'il diminue ou précise la portée du film. *8 1/2* est une confession sincère, même très sincère — pour moi bien entendu — quoiqu'il comporte ce pourcentage d'artifice nécessaire à un homme qui doit se mettre face aux autres pour se raconter.

Je ne saurais dire si *8 1/2* ouvre ou conclut un cycle, mais l'idée de ce film est antérieure à *La dolce vita*. Après le tournage de *Le notti di Cabiria*, l'idée m'est venue de faire un portrait à plusieurs dimensions d'un être humain, une histoire où puissent figurer différents moments, une histoire qui s'inscrive à la fois dans la réalité physique, dans la réalité des rêves et dans celle de l'imagination, avec un chevauchement continuel du temps présent, passé et futur. Mais je ne réussissais à trouver ni le thème, ni le personnage ; je voulais tout d'abord en faire un avocat, mais je ne connais rien aux avocats. En réalité, une carte d'identité précise était inutile, parce que je voulais raconter l'histoire d'un homme — la profession importait peu —, l'histoire d'une âme en crise. Quelque chose, donc, de très objectif. Par cette exigence d'objectivité — cela n'a rien de paradoxal — j'ai décidé, à la fin, de vaincre toute forme de pudeur, de réserve, et de faire ce qui tout compte fait me semblait depuis longtemps déjà la solution idéale, parler d'un metteur en scène, de quelqu'un qui pouvait être moi.

Pendant un certain temps j'ai eu des incertitudes, des complexes sentimentaux, des craintes de blesser ; mais quand je me suis décidé, tout m'a paru plus clair, plus simple.

INFLUENCES

Je collabore avec Flaiano, Pinelli et Rondi par amitié : c'est comme si nous faisions un voyage ensemble. Je ne saurais dire pour quelles raisons, habitude, paresse, superstition, j'ai besoin de communiquer à quelqu'un les idées de films qui se présentent à moi. Comme ils me connaissent bien mieux que les autres et que j'ai établi depuis longtemps avec eux des rapports de confiance absolue, je préfère me confier à eux — à part leur valeur authentique et leur talent — pour aller au fond des choses.

J'ai besoin de nos silences, de cette façon que nous avons de nous éviter (d'ailleurs, nous ne sommes jamais ensemble, nous nous arrangeons pour ne jamais nous voir), et notre collaboration est désormais conditionnée par ce rythme, de nous rencontrer pour ne pas nous rencontrer, de nous téléphoner pour ne pas prendre de rendez-vous ; pour moi, cette collaboration est très précieuse : connaissant ma paresse, mes

habitudes, et aussi ma délicatesse et ma disponibilité, ils me permettent de me réaliser pleinement. Peut-être leur participation au film est-elle encore moins évidente, mais je peux dire honnêtement qu'ils sont les collaborateurs que je mérite. Je dois ajouter que Flaiano, Pinelli et Rondi sont extrêmement précieux et valables sur le plan professionnel ; si je ne m'en sers pas de manière concrète, je m'en sers du moins de manière subtile.

Devoir étaler mon ignorance, sous prétexte de me défendre, me gêne. Quand on me cite un ouvrage qui pourrait avoir une analogie avec mes films, que dois-je faire ? En approfondissant, on se rend compte aussitôt que je ne connais pas cet ouvrage. Si la citation vient de quelqu'un qui veut montrer qu'il a beaucoup lu, j'éprouve de la sympathie, de la tendresse ; si elle veut au contraire rabaisser le film en affirmant que sans certaines influences j'aurais fait quelque chose d'autre, je me sens alors obligé de confesser que je n'ai pas vu ou que je n'ai pas lu, et en même temps, de cet aveu, je me sens mortifié. Pour aider les historiens, je peux dire que je n'ai pas vu *Marienbad*, pas lu Joyce, et je m'en excuse.

RENCONTRES

Ce film, tout compte fait, est l'histoire d'une névrose qui peut provoquer la destruction du noyau individuel. Il est évident que cette névrose concerne tous les complexes les plus dangereux qui s'accumulent au fond d'une personnalité et par conséquent le complexe des femmes. Il est évident que Guido a avec les femmes un rapport émotionnel non résolu : il y a en lui une séparation très nette entre la femme incarnant la vierge, mère, épouse, c'est-à-dire la femme idéalisée au maximum, et la femelle, la prostituée, c'est-à-dire la figure la plus élémentaire d'Eve. Son incapacité, aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant qu'homme, de fondre ces deux aspects en une seule figure — ce qu'il cherche à faire en suivant si maladroitement la silhouette de Claudia — est une des raisons de son malheur ; c'est l'impossibilité d'avoir un rapport adulte avec les femmes.

Dans les rapports de Guido avec les autres, tout me semble vu d'un œil névrotique, halluciné, qui voit dans la réalité la plus simple quelque chose de mystérieux.

A propos de femmes, si tous les prêtres du collège de Guido enfant sont interprétés par des actrices, c'est que pour moi, quand j'étais enfant (et je crois que cela est arrivé à tout le monde), il y avait les femmes, les hommes et les prêtres ; je ne comprenais pas très bien à quel sexe appartenaient ces mystérieuses silhouettes en soutane. C'est pourquoi le souvenir de l'enfance, du collège, des prêtres est assez conditionné par ces figures inquiétantes et fascinantes dans leur apparente ambiguïté. Il m'a semblé que pour l'exprimer le moyen le plus efficace était de prendre des vieilles femmes et de les habiller en prêtres. Il n'y a eu en cela, bien entendu, aucune intention sacrilège.

IDENTIFICATION

Je ne m'observe pas continuellement dans un miroir. *8 1/2* exprime ma réalité, mes intérêts, mes peurs, mais je ne crois pas qu'il soit l'histoire de Fellini. Je suis convaincu — et les témoignages de nombreuses rencontres, de nombreuses lettres, de certaines réactions du public m'encouragent dans ce sens — que la crainte que j'avais que mon film puisse être un bavardage trop privé était sans fondement. Je crois que peu après le début du film on oublie qu'il s'agit d'un metteur en scène, donc d'un personnage bien individualisé, et un certain processus d'identification se déclenche. Il ne me semble pas tout compte fait que le film puisse se limiter aux aventures et aux mélancolies d'un metteur en scène à court d'inspiration. Après ce film, j'ai reçu de nombreuses lettres d'inconnus qui avaient été touchés jusqu'au fond du cœur, d'une manière bénéfique, et qui m'avaient écrit à moi, à un inconnu, pour me dire comment le film les avait aidés à résoudre leurs problèmes. Parfois j'éprouve même de la honte à lire ces lettres qui dévoilent tant d'intimités avec tant de confiance. Mais je dois dire que ces lettres me sont une cuirasse contre un certain genre de critique, même très affectueuse, qui tend à me dire que je devrais mesurer sur une balance de pharmacien mon élan d'artiste et mon élan d'homme : je ne veux pas être un pharmacien.

LIBÉRATION

Bien sûr, j'appréhendais les dangers d'une telle histoire, d'une confession libre et ouverte qui pouvait à la fin devenir irritante. J'ai donc essayé de me convaincre et de convaincre les autres qu'il s'agissait d'un film comique ; j'ai même écrit « film comique » sur un morceau de ruban adhésif que j'ai collé sur la caméra. J'ai choisi cette attitude souriante, ironique, bouffonne, parce qu'elle m'est plus naturelle et non parce que je m'étais accordé des réserves morales ; d'ailleurs, cette attitude m'a permis une plus grande sincérité parce que je n'étais pas obnubilé par les brumes de la passion.

Je peux dire très sincèrement que ce film m'a fait un grand bien. Je sais que maintenant je pourrais faire n'importe quoi parce que j'ai acquis une nouvelle façon de voir et une nouvelle façon d'aimer ; je pourrais même recommencer toute ma carrière, refaire tous mes films ; évidemment, je les ferais d'une toute autre manière parce qu'il me semble, en fait, que ce qui est arrivé à Guido m'est arrivé. Ce qui est valable pour mon personnage l'est aussi pour moi : après ce film, je peux organiser mes rapports avec les autres, avec les choses, avec les souvenirs, avec les expériences de ma vie, d'une manière différente, non plus traumatique, ni conditionnée par le mythe que chacune de ces choses ou personnes représente. Une acceptation de la réalité dans un sens nouveau, non plus passif ; l'acceptation de quelqu'un qui n'est plus terrorisé par certains monstres, mais se rend compte qu'ils l'ont enrichi, qu'ils l'ont porté à être ce qu'il est vraiment, et qui de ce fait ne les renie pas, ne les refuse pas, mais les considère désormais comme partie intégrante de sa vie.

DIFFÉRENCES

A la fin de *8 1/2*, Marcello a le même sourire que Cabiria ; en réalité, ils ont suivi pour y parvenir un processus différent, une évolution différente. L'optimisme de Cabiria était d'ordre physiologique ; c'était celui d'un petit animal confiant comme un enfant. Bien qu'exprimée en tant que pressentiment, la libération de Marcello ne se réalise qu'après un examen minutieux des choses. Cabiria, la pauvre, ne comprend rien à ce qui lui arrive ; Marcello, lui, fait sa propre autopsie, seul.

Cette conclusion représente pour Marcello l'acceptation lucide, précise et consciente de soi-même et de la réalité, libérée de la présence catastrophique d'idéaux inaccessibles. Il s'agit là d'une acceptation active avec un sens des responsabilités bien précisé, et non d'une passive résignation. On m'a reproché de n'avoir pas terminé le film sur le renoncement de Guido à faire son film. En fait, ce qui m'intéresse, c'est de décrire le chaos, si, de ce chaos, je peux voir une issue ; autrement, j'aurais l'impression de conclure de façon malhonnête. Peut-être est-ce ma limite, mais c'est en tout cas, je crois, une preuve de vitalité. Cette fin est la démonstration la plus convaincante qu'il y a en nous la possibilité d'un bouleversement soudain. — Federico FELLINI.

(Propos extraits d'un colloque autour de 8 1/2 paru dans « Bianco e Nero » en avril 1963.)

8 1/2 :
Marcello
Mastroianni.



GIULIETTA DEGLI SPIRITI

Filmographie de Federico Fellini

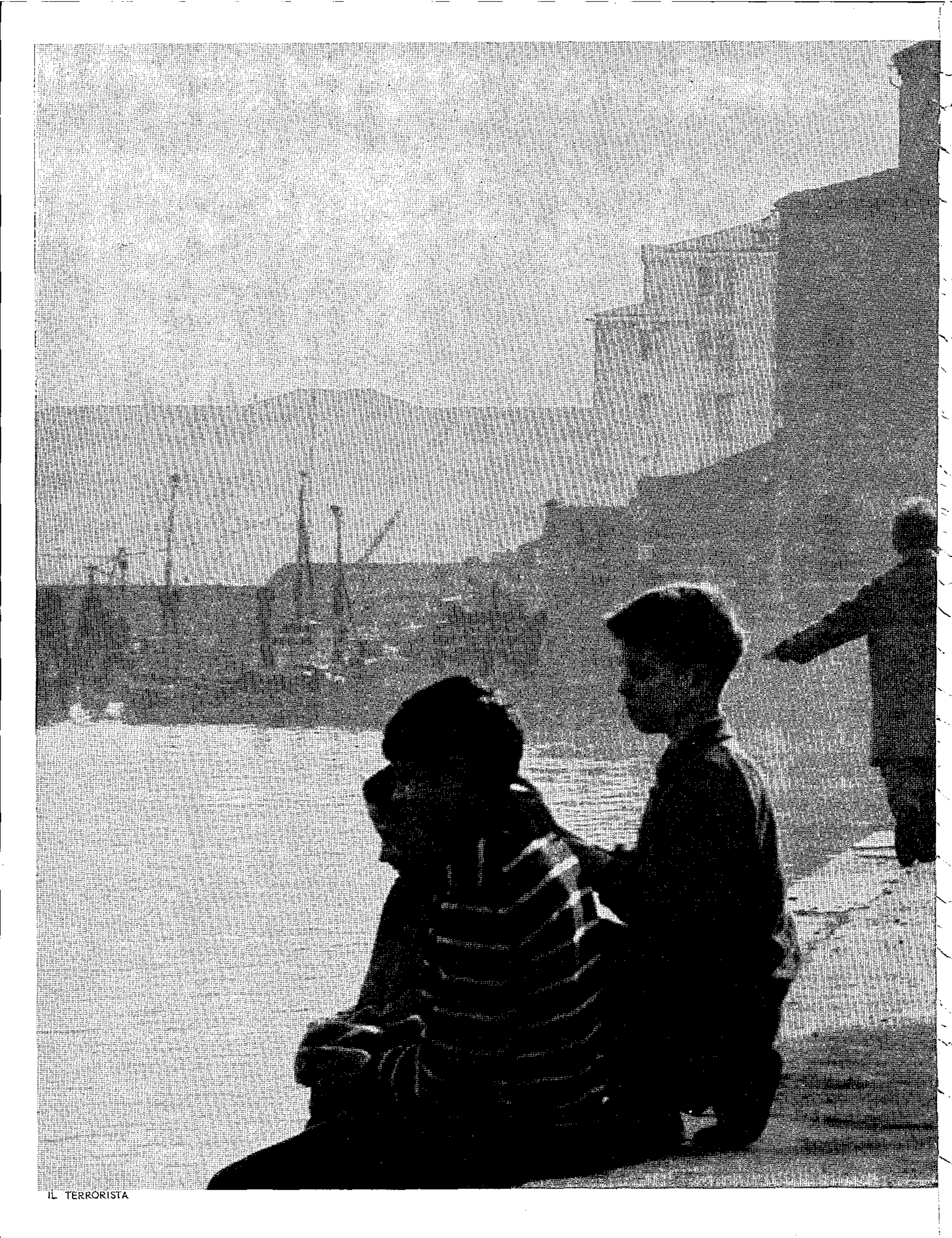
Clown, vitellone, dessinateur de bandes illustrées, journaliste, gagman, parolier, chorégraphe, scénariste, assistant avant d'être cinéaste, Federico Fellini est né à Rimini (Emilie) en 1920 (voir détails de sa biographie dans notre n° 68). Il collabora aux scénarios de : *Documento Z 3* (Alfredo Guarini, 1941); *Avanti c'è posto* (Mario Bonnard, 1942); *Quarta pagina* (Nicola Manzari, 1942); *Campo dei fiori* (Mario Bonnard, 1943); *Chi l'a visto ?* (Gioffredo Alessandrini, 1943); *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943); *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1944); *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946); *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947); *Il miracolo* (Roberto Rossellini, 1948); *In nome de la legge* (Pietro Germi, 1948); *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1949); *Francesco, giullare di Dio* (Roberto Rossellini, 1950);*Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1951); *La città si defende* (Pietro Germi, 1951); *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) *Il brigante di tacca del lupo* (Pietro Germi, 1952); *Fortunella* (Eduardo De Filippo, 1958).

Il fut assistant de Roberto Rossellini pour *Roma, città aperta* (1944); *Païsa* (1946); *Il miracolo* (1948); *Francesco, giullare di Dio* (1950), *Europa '51* (1952). De Alberto Lattuada pour *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1946); *Senza Pietà* (1947).

Il réalise :

1950 : LUCI DEL VARIETA' (*Feux du music-hall*). *Coréalisateur :* Alberto Lattuada. *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Alberto Lattuada et Tullio Pinelli, d'après un sujet de Federico Fellini. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Felice Lattuada. *Décors :* Aldo Buzzi. *Interprétation :* Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Carla Del Poggio (Liliana), Giulietta Masina (Melina Amour), John Kitzmiller (le joueur de trompette), Folco Lulli (l'amant de Liliana), Franca Valeri (la décoratrice), Dante Maggio (le premier comique), Carlo Romano (l'avocat), Silvio Bagolini (le journaliste), Nando Bruno, Gina Mascetti, le duo Bonucci-Caprioli. *Production :* Federico Fellini et Alberto Lattuada - Capitolium - I.I.M. Durée : *90'*.

1951 : LO SCEICCO BIANCO (*Courrier du cœur*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli d'après un sujet de



IL TERRORISTA



GIULIETTA DEGLI SPIRITI

Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Images :* Arturo Gallea. *Musique :* Nino Rota. *Montage :* Rolando Benedetti. *Interprétation :* Alberto Sordi (le cheik blanc), Brunella Bovo (Wanda Giardino), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Giulietta Masina (Cabiria), Lilia Landi (Felga), Ernesto Almirante (réalisateur de romans-photos), Fanny Marchio' (Marilena Vellardi), Gina Mascetti (femme du cheik), Enzo Maggio (portier de l'auberge), le comique Poldino. *Production :* Enzo Provenzale et Luigi Rovere - P.D.C. - O.F.I. *Durée :* 85'.

1953 : I VITELLONI (*Les Vitelloni*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. *Images :* Otello Martelli assisté de Carlini et Trasatti. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Mario Chiari. *Interprétation :* Franco Interlenghi (Moraldo), Alberto Sordi (Alberto), Franco Fabrizi (Fausto), Leopoldo Trieste (Leopoldo), Riccardo Fellini (Riccardo), Leonora Ruffo (Sandra), Jean Brochard, Claude Farere, Carlo Romano, Enrico Viarisio, Paola Borboni, Lida Baarova, Arlette Sauvage, Vira Silenti, Maja Nipora, Giovanna Galli, Achille Majeroni, Silvio Bagolini, Franca Gandolfi, Gondrano Trucchi, Guido Marturi. *Production :* Laurenzo Pegoraro - Peg Films - Cité Films. *Durée :* 103'.

1953 : UN'AGENZIA MATRIMONIALE (*Agence matrimoniale*, 4e sketch de *L'amore in città - L'Amour à la ville.*) *Scénario :* Federico Fellini et Tullio Pinelli, d'après une idée d'enquête du journal « Lo spettatore », dirigé par C. Zavattini, R. Ghione et M. Ferreri. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Musique :* Mario Nascimbene. *Décors :* Gianni Polidori. *Montage :* Eraldo Da Roma. *Interprétation :* les personnes dont il est question dans les faits réels racontés. *Production :* Cesare Zavattini - Faro Film.

1954 : LA STRADA (*Le Grand Chemin*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli d'après un sujet de Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* M. Ravasco. *Costumes :* M. Marinari. *Montage :* Leo Cattozzo. *Organisation générale :* L. Giacosi. *Interprétation :* Giulietta Masina (Di Costanzo Gelsomina), Anthony Quinn (Zampano), Richard Basehart (le Fou), Aldo Silvani (monsieur Giraffa), Marcella Rovena (la veuve), Lidia Venturini (la sœur). *Production :* Ponti - De Laurentiis. *Durée :* 94'.

1955 : IL BIDONE (*Il bidone*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Dario Cecchi. *Montage :* Mario Serandrei et Giuseppe Vari. *Interprétation :* Broderick Crawford (Augusto), Giulietta Masina (Iris, femme de Picasso), Richard Basehart (Carlo, dit Picasso), Franco Fabrizi (Roberto), Alberto De Amicis (Rinaldo), Xenia Valderi (Luciana), Maria Zanoli (Stella Fiorina), Irene Cefaro, Sue Ellen Blake (Maggie), Lorella De Luca, Giacomo Gabrielli, Mario Passante, Lucietta Muratori. *Production :* Titanus - S.G.C. Durée : 90'.

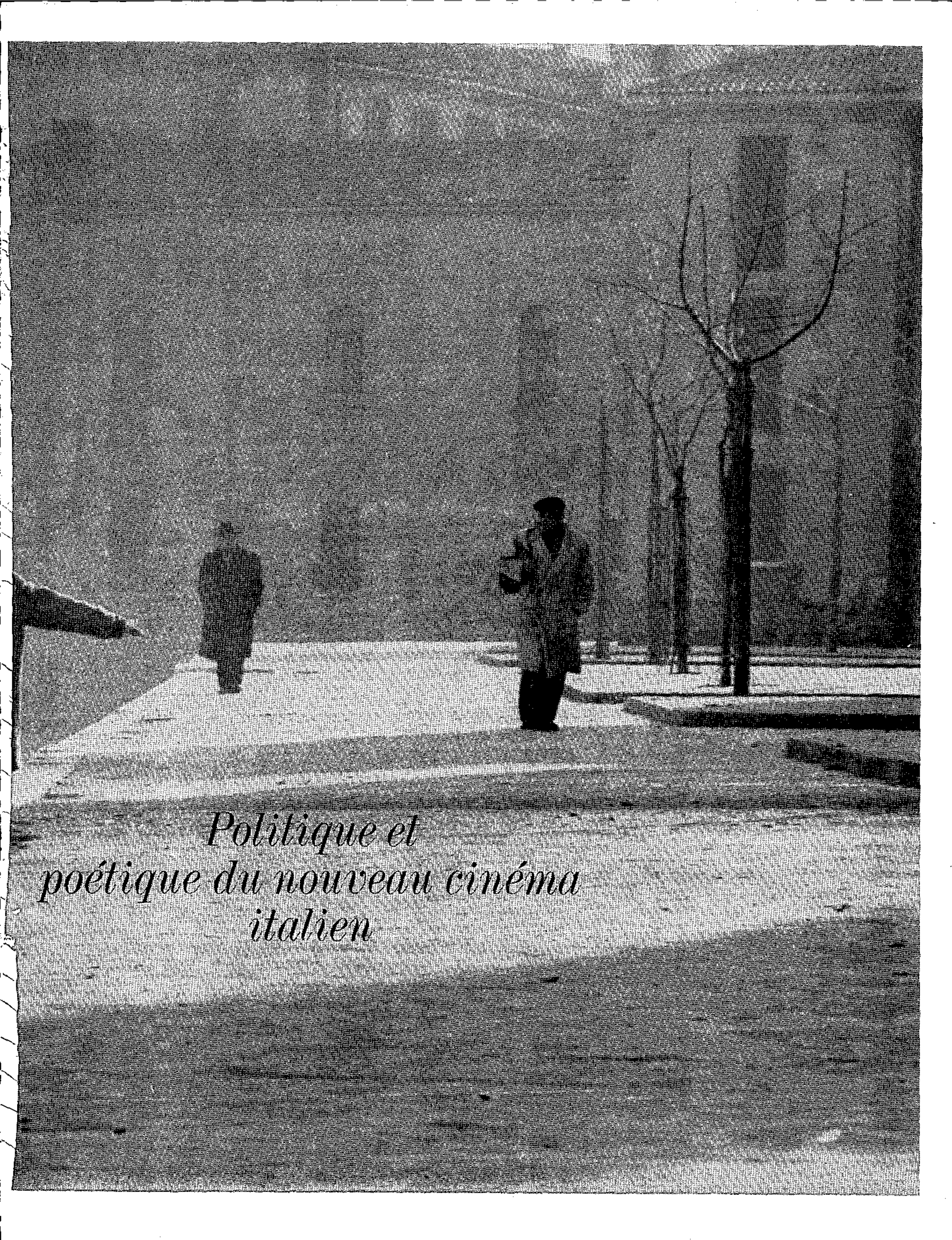
1956 : LE NOTTI DI CABIRIA (*Les Nuits de Cabiria*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. *Collaboration :* Pier Paulo Pasolini. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* P. Gherardi. *Montage :* Leo Cattozo. *Interprétation :* *Giulietta Masina* (*Cabiria*), Amedeo Nazzari (l'acteur), François Perrier (l'inconnu), Franca Marzi (Wanda), Dorian Gray (Jessy), Aldo Silvani (le magnétiseur), Mario Passante, Ennio Girolami. *Production :* Dino De Laurentiis - Marceau. *Durée :* 110'.

1959 : LA DOLCE VITA (*La Douceur de vivre*). *Scénario :* Brunello Rondi, Federico Fellini, Tullio Pinelli et Ennio Flaiano. *Images :* Otello Martelli (Totalscope). *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Pietro Gherardi. *Montage :* Leo Cattozzo. *Costumes :* Lucia Mirisola. *Collaboration artistique :* Brunello Rondi. *Interprétation :* Marcello Mastroianni (Marcello), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Magdalena), Magali Noël (Fanny), Yvonne Furneaux (Emma), Lex Barker (Roberto), Alain Cuny (Steiner), Nadia Gray (Nadia), Jacques Sernas (le jeune premier), Walter Santesso (Paparazzo), Enzo Cerusico (reporter photographe), Enzo Doria (reporter photographe), Annibale Ninchi (le père de Marcello), Valeria Ciangottini (Paola), Giulio Girola (le commissaire de police), Giulio Paradisi. *Production :* Amato - Riama - Gray Films - S.N. Pathé Cinéma. *Durée :* 178'.

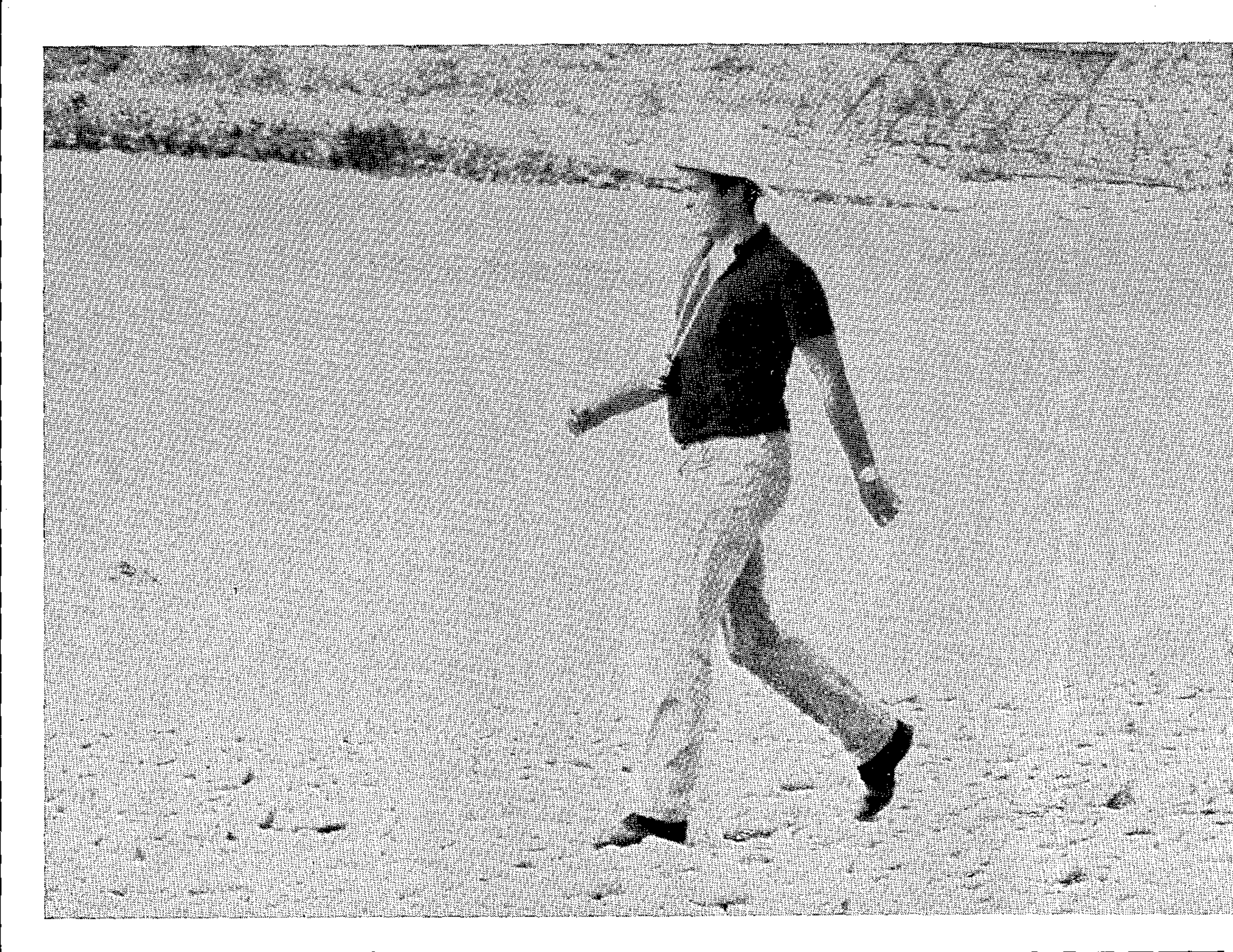
1961 : LE TENTAZIONI DEL DOTTORE ANTONIO (sketch de *Boccacio 70*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, d'après une idée de Cesare Zavattini. *Collaboration :* Brunello Rondi et Goffredo Parise. *Images :* Otello Martelli (Eastmancolor). *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Piero Muffi. *Montage :* Leo Cattozzo. *Interprétation :* Peppino De Filippo (Dr Antonio Mazzuolo), Anita Ekberg (Anita), Antonio Acqua, Donatella Nora, Monique Berger. *Production :* Carlo Ponti et Antonio Cervi; Concordia Cinematografica - Cinériz - Francinex - Gray Films.

1963 : OTTO E MEZZO (*Huit et demi*). *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli et Brunello Rondi d'après une idée de Federico Fellini et Ennio Flaiano. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Décors et costumes :* Piero Gherardi. *Musique :* Nino Rota. *Montage :* Leo Cattozzo. *Interprétation :* Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Claudia Cardinale (Claudia), Anouk Aimée (Luisa Anselmi), Sandra Milo (Carla), Rossela Falk (Rossela), Barbara Steele (Gloria Morin), Guido Alberti (Pace), Madeleine Lebeau (une actrice), Jean Rougeul (Fabrizio Carini), Caterina Boratto (La Vision), Annibale Ninchi (le père d'Anselmi), Guiditta Rissone (la mère d'Anselmi), Mario Pisu (Mozzabotta), Jacqueline Bonbon (la danseuse), Alberto Conochia (le directeur de production), Jan Dallas (le medium), Edra Gale (la Saraghina), Tito Masini (le cardinal). Cesarino Micellipicardi (l'inspecteur de production), Neil Robinson, Roselia Como. *Production :* Angelo Rizzoli. *Durée :* 130'.

1965 : GIULIETTA DEGLI SPIRITI. *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli et Brunello Rondi d'après un sujet de Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Décors :* Piero Gherardi. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Giulietta Masina (Giulietta), Mario Pisu (mari de Giulietta), Sandra Milo (Suzy), Silvana Jachino (Alba), Valentina Cortese (Val), Caterina Borato (mère de Giulietta), Sylva Koscina (Fanny), José Luis de Villalonga (visiteur), Fred Williams (invité), Jacques Herlin (invité). *Production :* Angelo Rizzoli - Federiz. — (*Les photographies de* Giulietta degli spiriti *sont de Franco PINNA.*)



Politique et poétique du nouveau cinéma italien



Entretien avec Bernardo Bertolucci

par Jacques Bontemps et Louis Marcorelles

Voilà quelques mois, nous découvrîmes « Prima della rivoluzione » avec assez d'émerveillement pour qu'aussitôt l'un de nous l'ait fait savoir (J.N. n° 157) et que deux autres se soient entretenus avec l'auteur. Ce dialogue, nous n'attendions pour le livrer qu'un hommage de la Cinémathèque. Couronné du plus grand succès, celui-ci n'a cependant pu élargir que dans une faible mesure l'audience de films dont la sortie devrait aller de soi.

CAHIERS *Quels ont été vos premiers films ?*

BERTOLUCCI Mes premiers films ont été naturellement des films 16 mm. L'un s'appelait *La Mort d'un cochon*. J'avais alors quinze ans, et le sujet avait pour moi valeur de mythe. Je l'ai tourné à la campagne, puisque j'ai une maison près de Parme. Ensuite, j'ai fait un film sur mon petit frère et mes petites cousines qui s'appelait *Le Téléphérique*. Puis, j'ai assisté Pasolini pour *Accatone*, que je tiens pour un film très important pour le cinéma italien. J'aurais voulu travailler encore avec Pasolini, mais un producteur m'a proposé d'écrire un scénario sur un sujet de Pasolini qu'il ne voulait pas tourner lui-même, et j'ai écrit *La commare secca*. Le producteur était celui de *Boccacio 70*, donc un producteur commercial, mais qui fait assez confiance aux jeunes. Il aima mon scénario et voulut que je le tourne. Je me suis trouvé tout à coup face à un film que je n'avais pas écrit pour moi, mais pour un autre, et j'ai découvert brutalement qu'il est inutile d'écrire des scénarios car, même si ce sont les vôtres, quand on commence à tourner ils appartiennent à un autre.
Le film a été présenté pour la première fois à Venise dans la « section informative », où il a été très bien accueilli par certains critiques et très mal par d'autres. Je crois que c'est un film qui veut dire peu de choses, tout au moins une chose très modeste. Il veut tenter de rendre sensible au moyen



d'images l'idée de base de tous les poètes : le passage du temps, l'écoulement des heures. C'est, je crois, une idée très humble. J'avais écrit des poésies, je n'avais jamais fait de cinéma, je veux dire du vrai cinéma, et j'avais besoin pour faire ce film d'une idée directrice. Ce fut la restitution de l'humble écoulement des minutes de la journée.

CAHIERS Y a-t-il un point commun entre ce dessein et celui d'Antonioni ?

BERTOLUCCI Chez Antonioni, le passage du temps prend des dimensions beaucoup plus grandioses. Au fond, il en est le poète épique. C'est chez lui l'énorme, l'unique dimension. Dans mon film, c'est la chose la plus secrète, la plus difficile à découvrir, à tel point qu'il en est peu qui s'en soient aperçu. Il n'y a, par conséquent, aucun rapport avec Antonioni.

CAHIERS Vous avez donc auparavant écrit des poèmes...

BERTOLUCCI Oui, j'ai écrit un recueil de poésies en sept ans, de quatorze à vingt et un ans, qui a été publié en Italie (« In cerca del mistero », Longanesi, Milano 1962) et obtint un prix deux jours avant le passage de mon film à Venise, où je suis donc arrivé avec ce prix assez important en Italie : le prix Viareggio, ce qui a déplu à beaucoup de gens. Avoir à peine remporté un prix et aller à Venise avec un film, ça faisait trop. On aurait dit un battage publicitaire, et ça devenait antipathique. De l'extérieur, j'aurais sans doute eu aussi cette impression, mais je me suis trouvé au centre de cette histoire et j'en ai subi les conséquences. J'ai appris ainsi beaucoup de choses qui sont malheureusement importantes.

CAHIERS Comment êtes-vous passé de la poésie au cinéma, était-ce désir profond ou accident ?

BERTOLUCCI Je l'ai déjà dit à plusieurs reprises, il n'y a pour moi aucune différence entre le cinéma et la poésie. Je veux dire que, de l'idée au poème, il n'y a aucune médiation, comme il n'y en a aucune de l'idée au film. L'idée doit déjà être poésie sous peine de ne pas le devenir. C'est suivant le même processus que j'ai écrit mes poésies et réalisé mes deux films. Les rapports entre la poésie et le cinéma sont infinis. Je crois, pour être bref et généraliser, qu'il y a des valeurs sémantiques dans la poésie que l'on peut retrouver également au cinéma. Certains critiques auxquels je fais confiance ont trouvé dans mes films des émotions lyriques et c'est, je crois, le point commun entre ma poésie et mon cinéma. Mais je ne pense pas que ce soit un point important.

CAHIERS Avez-vous l'intention de continuer à écrire ?

BERTOLUCCI Je voudrais écrire encore des poèmes, et j'en ai écrit jusqu'à l'an dernier. Malheureusement, le cinéma accapare totalement. C'est quelque chose de tellement envahissant qu'il est très difficile de réussir à avoir d'autres occupations ; mais j'écrirai encore des poésies.. Et surtout, même en faisant du cinéma, il faut continuer à lire. Beaucoup de metteurs en scène que je connais se sont laissé envahir complètement par le cinéma, ils n'ont plus aucun contact avec autre chose, la littérature par exemple, et c'est bien dommage. Mais c'est le cinéma qui veut ça, et il faut être très fort pour réussir à y échapper.

CAHIERS Quels sont les poètes que vous fréquentez ?

BERTOLUCCI Dans ma culture littéraire, comme dans ma culture cinématographique, il y a d'abord un stade infantile, puis viendra la maturité, je ne sais pas quand, vers trente ans peut-être. Mais j'ai commencé comme tout le monde avec Garcia Lorca, Dylan Thomas, T.S. Eliot, puis j'ai beaucoup aimé Emily Dickinson, après je suis arrivé « à côté de » Rimbaud et de Baudelaire. Maintenant, j'éprouve le même enthousiasme en relisant les auteurs que j'ai découverts il y a quelques années. Peut-être sont-ils les vrais, les plus importants. J'aime aussi la nouvelle poésie américaine qui fait des expériences, il faut en faire, mais les grands poètes, ce sont ceux dont j'ai parlé, et Brecht aussi, bien qu'auteur dramatique...

CAHIERS Et qu'en est-il de votre culture cinématographique ?

BERTOLUCCI Je suis allé beaucoup au cinéma, J'ai vu quatre films par jour pendant des années et j'aime encore beaucoup y aller. Mais les discours sur le cinéma sont pour moi très difficiles à tenir, car il suffit qu'une minute me plaise dans un film pour que je le défende ; il y a donc beaucoup de films que j'aime. Mais ce qui m'a le plus touché ces dernières années, c'est d'avoir vu pour la première fois *Jeanne d'Arc* de Dreyer après avoir vu *Vivre sa vie*. Ce fut très curieux, car il m'a semblé que Dreyer devait quelque chose à Godard.

CAHIERS Vous citez *Une femme est une femme*, dans *Prima della rivoluzione*, est-ce à vos yeux un film important ?

BERTOLUCCI Pas très, il touche mon côté le moins profond, mon côté music-hall. C'est un film que j'ai mieux compris il y a deux ans à Venise en voyant des films de Lubitsch, que je ne connaissais pas. Je crois que chez Godard toutes les citations, tous les hommages ne sont pas, comme le dit Benayoun, signe d'inculture ou recherche d'appuis extérieurs, mais témoignent au contraire d'une vraie culture, d'un choix où le jeu et le snobisme ne sont pour rien.

CAHIERS Que représente pour vous le cinéma américain ?

BERTOLUCCI Pour être sincère, certains des films que j'aime beaucoup ne sont pas appréciés aux *Cahiers*, et *vice versa*. Ainsi j'aime *The Maltese Falcon*, mais pas *Cleopatra*. Je n'aime pas comme certains d'entre vous le cinéma américain d'une manière globale. Je trouve que c'est un cinéma qui, tout en n'ayant rien à dire, réussit à dire des choses importantes et à connaître la réussite grâce à certains auteurs. Mais on voit parfois le même metteur en scène faire des films horribles et des films extraordinaires. Je n'aime pas comme vous *Hatari !* mais j'admire certains films de Hawks dont son dernier, *Man's Favorite Sport*. C'est le film d'un vieux sage, donc un film jeune et plein de grâce. Mais la structure économique hollywoodienne n'est pas le paradis terrestre que les *Cahiers* semblent parfois imaginer.

CAHIERS Qui admirez-vous le plus parmi les cinéastes italiens ?

BERTOLUCCI Rossellini est le plus grand, et j'ai appris à l'aimer — j'ai honte de le dire — grâce aux *Cahiers*. J'ai commencé à lire la revue en la trouvant par hasard chez moi, car mon père faisait de la critique de cinéma et la lisait depuis longtemps. C'est ainsi que j'ai découvert Rossellini. Je n'ai pas encore vu son dernier film sur le fer, car je ne le connais pas personnellement, et je ne le souhaite pas, car nos mythes bien souvent s'effondrent lorsqu'on les confronte au réel.

CAHIERS Vous êtes né à Parme et, dans votre second film, *Prima della rivoluzione*, qui s'y déroule, les personnages portent les noms de ceux de « La Chartreuse »...

BERTOLUCCI Je ne crois pas qu'il y ait dans *Prima della rivoluzione* des éléments stendhaliens évidents. Si mes personnages portent les noms de ceux de « La Chartreuse de Parme », c'est que, dès que j'ai pensé à ce film, j'ai pensé à un film-roman, et comme le plus grand roman jamais écrit est « La Chartreuse de Parme », j'ai pensé donner les noms des personnages du roman à ceux de mon film comme un hommage que tous ceux qui commencent à écrire un roman devraient rendre au plus grand romancier qui ait jamais existé.

CAHIERS Mais il y a plus, votre héros est amoureux de sa tante...

BERTOLUCCI Oui, ce sont des coïncidences... Vous savez comment ça se passe au cinéma : au début on a une idée, et cette idée change totalement lorsqu'on commence à tourner, car il y a eu un battement, du temps s'est écoulé. Au début, mon histoire était « La Chartreuse de Parme » moderne, puis elle s'est transformée jusqu'à devenir une « Education sentimentale ». Au fur et à mesure qu'elle se transformait demeuraient des résidus de ce qui fut un moment : d'abord « La Chartreuse », puis « L'Education », et sans doute le film est-il plein de ces résidus, de ces souvenirs.

CAHIERS Avez-vous suivi un scénario très développé ou l'avez-vous transformé ?

BERTOLUCCI J'ai dû le transformer parce que lorsque j'ai commencé à tourner, en le lisant, je me demandais qui l'avait écrit. Il était long et développé, c'était un roman où se trouvaient tous mes défauts, toutes mes manies littéraires. Il me semblait lire un scénario qui n'était pas de moi, alors j'ai changé beaucoup de choses. Je me sentais très loin de ce que j'avais d'abord fait, à tel point que mon prochain film n'aura pas de scénario très précis.

CAHIERS Parlez-nous de ce projet.

BERTOLUCCI En fait, il y en a deux. L'un est difficile à réaliser, car c'est un film qui se déroulera cinq cents ans après J.-C., et sera parlé moitié en latin, moitié en un dialecte barbare. Il coûtera cher, car je voudrais des vedettes, la couleur et le cinémascope. Il s'agit donc de trouver un producteur. C'est pourquoi je voudrais faire par ailleurs un film en 16 mm sur le théâtre avec Adriana Asti, l'actrice de *Prima della rivoluzione*. Elle a beaucoup joué sur scène, au Piccolo Teatro de Milan et ailleurs, et elle m'a beaucoup aidé dans *Prima della rivoluzione*. Pour l'en remercier, je vais faire un film avec elle qui lui sera vraiment dédié. Ce sera un film sur une actrice au cours des années trente en Italie, tandis que le fascisme devenait quelque chose de tranquille, qu'il était accepté par beaucoup. J'ai voulu faire ce film après avoir lu le « Wilhelm Meister » de Goethe. Encore une fois des noms seront pris dans le roman : Guillaume et Marianne. J'improviserai tout. Ce que j'ai écrit ne constitue pas un scénario, ce sont des notes sur certains personnages, sur certaines phrases. Je crois que ce sera un film très libre.

CAHIERS La liberté caractérise déjà *Prima della rivoluzione*...

BERTOLUCCI Il y a pour moi un exemple extraordinaire d'improvisation, c'est *Vivre sa vie*. Je ne sais si le film a été en partie improvisé ou entièrement écrit, mais il a en tout cas l'esprit de l'improvisation et, surtout, d'une improvisation dominée. Par exemple, la scène de la danse d'Anna Karina autour du billard est une des choses les plus émouvantes que j'ai jamais vues au cinéma, et elle semble sinon improvisée, du moins faire partie de ces choses qui, dans un scénario, ne sont pas importantes, mais qui le deviennent quand on les tourne et sont les instants les plus charmants du cinéma. Il n'y a qu'une ligne écrite dans le scénario mais qui, tournée, devient l'essentiel, alors que le reste de la page s'est effacé.

CAHIERS Que représente, pour vous, le personnage d'Agostino et la scène de la bicyclette ?

BERTOLUCCI Dans le scénario, j'avais écrit : « Petit spectacle à vélo d'Agostino pour se faire pardonner de Fabrizio ce qu'il avait dit avant. » Or, l'Américain qui joue le rôle, Allen Midgette, qui a, je trouve, un visage très émouvant, ne savait pas monter à vélo et, lorsque je lui ai demandé de faire certaines choses, il a essayé, mais est tombé chaque fois désespérément sans m'avouer qu'il ne savait pas faire de bicyclette. Et ses chutes étaient tellement désespérées, tellement plus que la scène que j'avais écrite, que j'ai tout changé pour faire une chose que d'habitude je n'aime pas beaucoup : montrer par une action très précise l'état d'âme du personnage. Je préfère en général couvrir ce qui est le plus important avec d'autres voix, d'autres actions. Mais ces chutes étaient tellement importantes que j'ai dû les tourner.

CAHIERS Votre film parle à la fois d'amour et de politique. Comment en êtes-vous venu à imaginer ce personnage qui a la tentation du communisme sans jamais l'être et finit très lâchement ?

BERTOLUCCI C'est quelque chose de très personnel, de très subjectif, et qui, comme toutes les choses subjectives, a la velléité de devenir typique et général. Le personnage de Fabrizio est absolument inventé, absolument lyrique et poétique. Il est l'incarnation d'un exorcisme. J'ai besoin d'exorciser certaines peurs. J'ai été marxiste avec tout l'amour, toute la passion et tous les désespoirs que peut avoir un bourgeois qui choisit le marxisme. Naturellement, en chaque bourgeois marxiste, conscient et marxiste devrais-je dire, il y a toujours la peur d'être réabsorbé par le milieu dont il est issu, parce qu'il y est né et que l'enracinement est si profond qu'un jeune bourgeois réussit très difficilement à être marxiste. Donc, j'avais, et j'ai encore, une peur terrible, que j'ai cherché à exorciser dans ce personnage. Tout ce qui est Stendhal, références à Fabrice del Dongo, à son évolution idéologique et politique, est référence littéraire, ce qu'un regard superficiel peut juger important, mais qui touche en fait les cordes les plus extérieures de ma sensibilité. C'est un film qui a plutôt déçu les marxistes italiens qui l'ont vu. Ils attendaient quelque chose d'autre, un film plus froid, plus méchant. Mais je crois que c'est effectivement un film très négatif, assez désespéré. En exergue, il y a une phrase de Talleyrand : « Qui n'a pas vécu la veille de la révolution ne sait pas ce qu'est la douceur de vivre. » J'aurais pu mettre la même phrase à la fin et le sens du film eût été plus simple, parce que le contrepoint entre la tante qui pleure, Fabrizio qui se marie et cette phrase eût été clair. Mais, comme je l'ai dit, les choses très claires ne me plaisent pas trop, et j'ai préféré placer la phrase au début du film. Celui qui vit avant la révolution n'éprouve pas, à mon sens, la douceur, mais l'angoisse de vivre, et ça, presque aucun critique italien ne l'a senti.

CAHIERS Pourquoi avez-vous choisi pour *Prima della rivoluzione* un opérateur aussi illustre que Scavarda ?

BERTOLUCCI La photographie du film n'est pas celle à laquelle j'avais pensé à l'origine, mais elle me plaît beaucoup. Mon rêve était d'avoir Coutard, mais il devait faire *Fahrenheit* avec Truffaut. J'ai correspondu avec Agnès Varda à ce sujet, et elle m'a conseillé de reprendre le jeune opérateur de *La commare secca* : Gianni Narzisi, dont c'était le second film. Mais, des trois ou quatre opérateurs italiens que je pouvais accepter, Scavarda était le seul libre. Di Venanzo coûtait trop cher. Scavarda a l'âge d'Antonioni et n'avait jamais travaillé avec un jeune metteur en scène. Au début, il ne comprenait pas bien ce que je voulais, mais il a réussi, par sa sensibilité très fine, à me conduire jusqu'au point où nous pouvions nous rencontrer. Nous sommes allés l'un vers l'autre et nous sommes entendus sur la photo assez blanche du film.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Prima della rivoluzione : Adriana Asti et Francesco Barilli ; Allen Midgette.

Note sur La commare secca

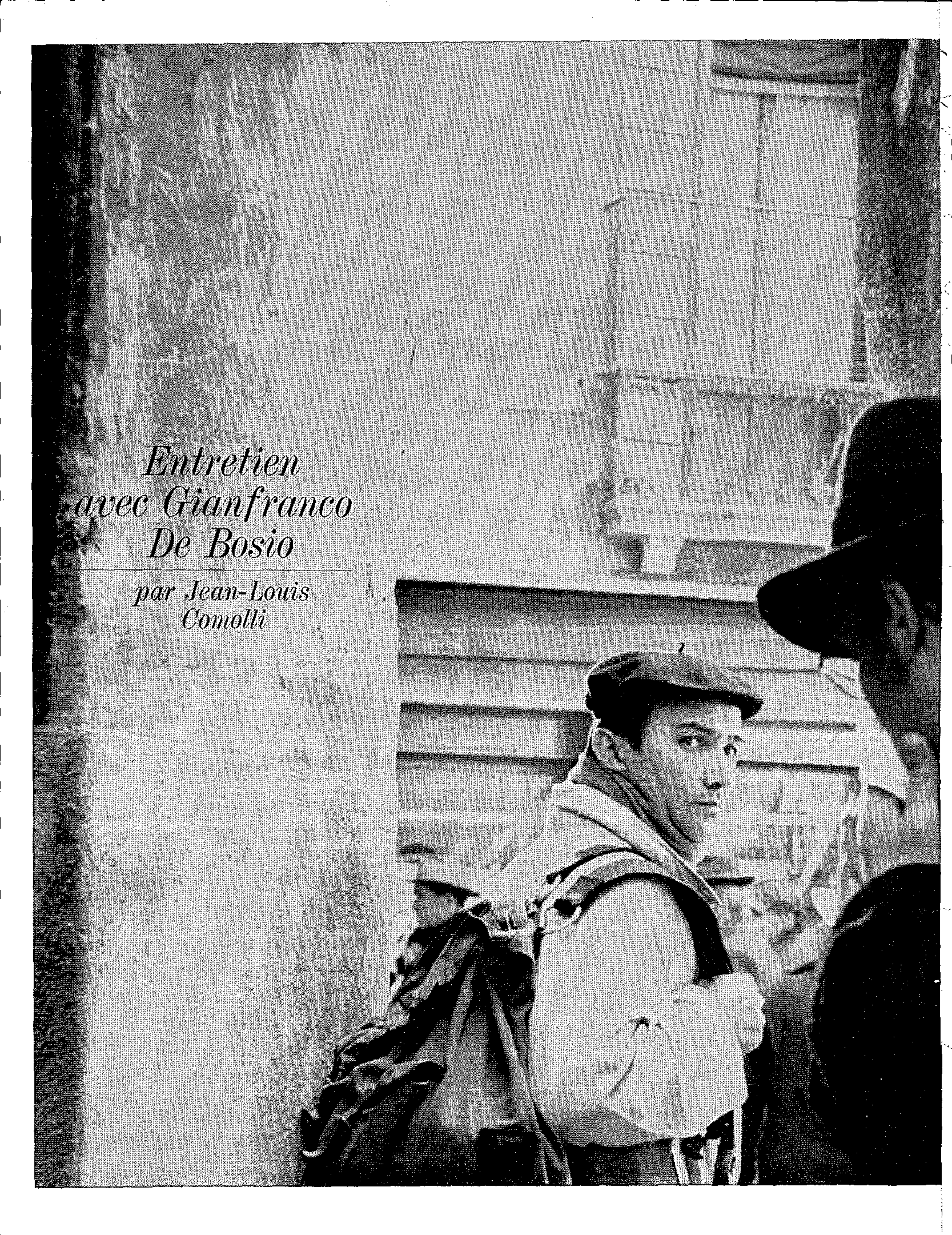
La commare secca (1962), de Bernardo Bertolucci, malgré ses origines pasoliniennes (sujet de Pasolini, scénario de Bertolucci en collaboration avec Sergio Citti, celui que Pasolini nomme son « lexique vivant ») et malgré une volonté déclarée de faire avant tout une expérience stylistique, est un film personnel qui, avec *Prima della rivoluzione*, représente l'un des deux termes, encore bruts, encore incertains, d'une biographie spirituelle qui va se libérant vers la maturité. Si *Prima della rivoluzione* est cette interrogation tournée vers la maturité, *La commare secca* est la révocation d'une époque enfantine tournée vers l'interrogation. Trois épisodes du film au moins ont pour personnage l'adolescence : c'est-à-dire surtout une façon de voir la réalité propre à l'adolescence, avec ce sentiment de continuelle découverte, d'émerveillement, toujours suspendu, toujours éphémère. Dans la dernière séquence du film, le plan du pédéraste qui dénonce l'assassin concrétise dans l'action (la danse interrompue), dans le regard (désolé, muet), la fin de quelque chose : une réalité — la réalité — qui vient violemment briser une autre réalité, faite de sensations imprécises, de sentiments imprévus. C'est la pluie qui suit le soleil, c'est la nuit qui suit le jour, c'est la découverte du voleur et son cri, après son errance dans un bois très japonais en une continuelle et extatique révélation ; c'est le sommeil qui clôt tristement la tournée du petit soldat (Allen Midgette, qui sera Agostino dans *Prima della rivoluzione*), une journée passée à échanger avec le décor romain des contacts fugitifs qui s'évaporent au soleil ; c'est surtout la fin du quatrième épisode, le plus beau sans doute, avec le Tibre qui sépare les deux amis et souligne la découverte, après l'amour, de la trahison. (Dans le second épisode, il y a une tentative — tout à fait réussie selon moi — d'ironiser sur la situation décrite : un tango langoureux sert de contrepoint à l'histoire d'un souteneur qui abandonne sa prostituée, la mise en scène accentuant encore les traits les plus extérieurs du couple.) Cette antithèse des deux saisons de la jeunesse peut se retrouver dans la structure du film, dans un double schéma (l'interrogatoire, le réveil de la victime) qui, d'un côté, donne au film le rythme d'une « ballade » sur les différents aspects d'une même ville (et le second épisode trouve aussi sa raison d'être en ce sens), de l'autre représente le stade « rationnel » superposé au « sentimental ». *La commare secca*, il est vrai, perd de son poids dans les expériences de langage où le Bertolucci cinéphile se mêle au Bertolucci poète : mais l'exigence elle-même de l'expérience est le signe d'un talent qui ne se contente pas de transcrire passivement le « déjà vu », mais, évitant les dangers d'un faux avant-gardisme, recherche une façon concrète de témoigner du présent : la plus sûre promesse du « jeune cinéma italien ».

Adriano APRA'.

1. Prima della *rivoluzione* : tournage de la séquence finale (penché, au centre, Bernardo Bertolucci; à droite, Adriana Asti). 2. Prima della *rivoluzione* (Adriana Asti et *le peintre*). 3. La commare secca.



1



Entretien avec Gianfranco De Bosio

par Jean-Louis Comolli

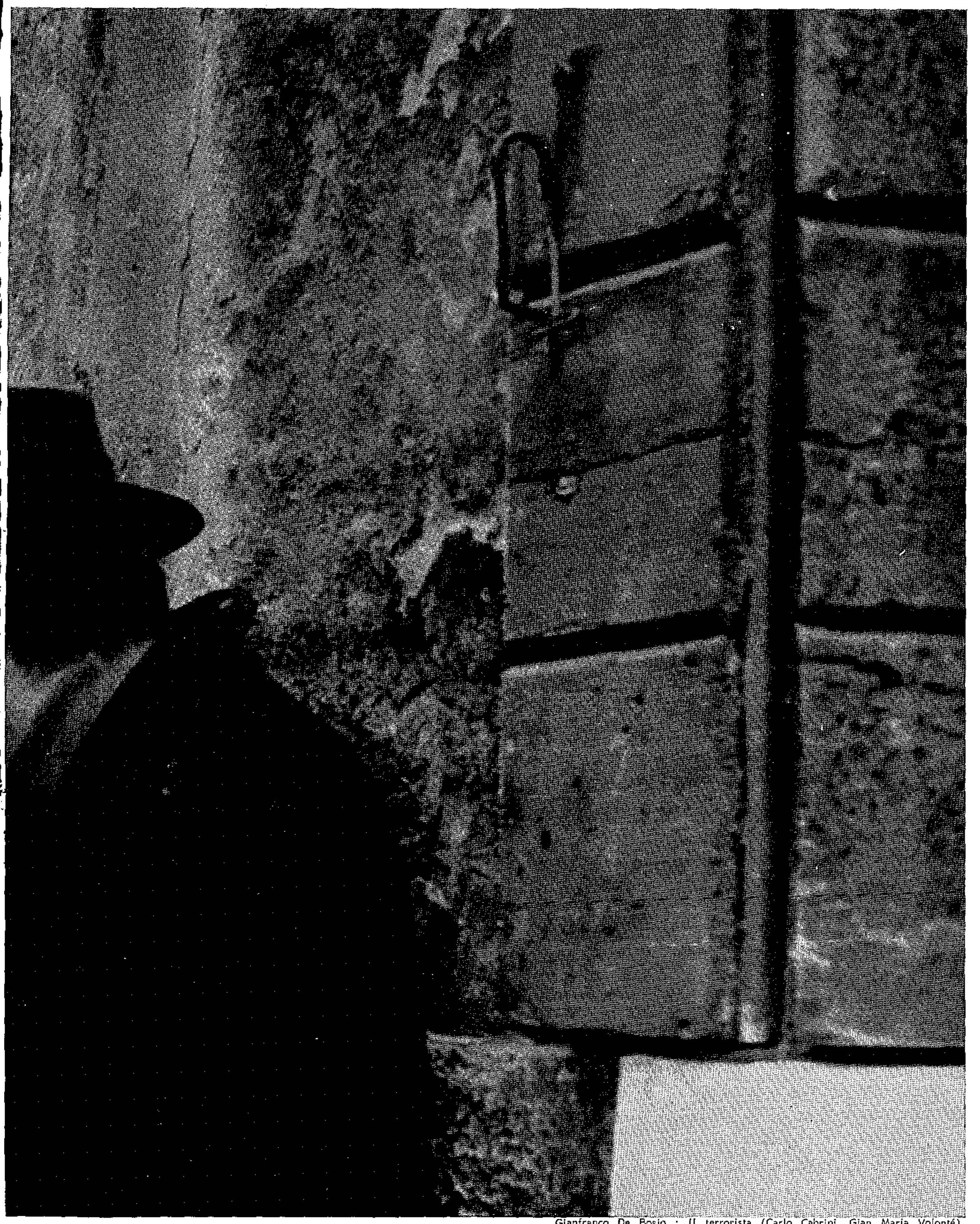




2

3





Gianfranco De Bosio : Il terrorista (Carlo Cabrini, Gian Maria Volonté).

DE BOSIO Quels sont mes débuts ? Depuis la guerre, j'ai toujours travaillé dans le théâtre. Avant la guerre, déjà, je m'occupais de spectacle, théâtre et cinéma, puis il y eut la guerre, et je fis la Résistance dans les groupes d'action des partisans. Je suis resté dans la clandestinité pendant deux ans, j'ai laissé de côté tout ce qui était travail culturel et artistique. Après la libération du nord de l'Italie, j'ai fondé un théâtre à l'université de Padoue : « Il Ruzante ». Le théâtre est entré en activité, et nous avons ouvert de nouvelles voies en Italie : par exemple, nous avons été les premiers à monter du Brecht, et même des pièces du style épique très poussé, comme « Homme pour homme », vers 1950. C'était tout au début du « Berliner », qui est de 48. D'un autre côté, mon éducation théâtrale a été en partie française : après ces quelques années au théâtre universitaire de Padoue, j'ai tenu à passer un an à Paris. J'y ai beaucoup travaillé avec Marcel Marceau, alors au début de sa carrière ; ainsi qu'avec Jacques Licocq, et Barrault, dans « Le Procès ». Rentré en Italie, j'ai entrepris des recherches sur le théâtre populaire italien, mais pas un théâtre populaire dans le sens du T.N.P. : j'ai essayé de retrouver de véritables sources populaires dans le répertoire, j'ai cherché dans le théâtre populaire italien — et pas seulement italien — le personnage populaire, le paysan qui, pour des raisons très compréhensibles d'un point de vue historique, n'avaient pas été montrés depuis longtemps. Je travaille toujours dans cette direction.

C'est après mon expérience du théâtre universitaire que j'ai accepté de diriger un théâtre municipal — dans le genre du T.N.P. — c'est-à-dire un théâtre populaire officiellement organisé par une municipalité, avec une aide de l'Etat : le « Theatro Stabile » de Turin. Et je dirige toujours ce théâtre qui m'occupe beaucoup : j'y fais les mises en scène, j'y ai aussi un rôle d'animateur, un peu comme Planchon — nous échangeons d'ailleurs des spectacles.

J'ai toujours été intéressé par le cinéma : je ne crois pas tellement aux « genres » dans le spectacle, je crois que tout est possible. Il ne m'a jamais paru que le cinéma et le théâtre soient en concurrence sur le plan du public. Mais je n'avais jamais pensé à faire de cinéma — le théâtre prenant tout mon temps — jusqu'à ce que nous ayons monté, pour la première fois en Italie, « La résistible ascension d'Arturo Ui »... Le spectacle a eu un succès fou et le groupe milanais de la « 22 dicembre » l'aima beaucoup. Olmi et Kezich me dirent : « Il faut absolument que tu fasses un film. » Je leur dis que c'était très beau, mais qu'il fallait commencer par le début. J'allais prendre un mois de vacances pour penser à ce que je pourrais leur proposer, et je leur donnerai ma réponse seulement après. J'avais d'ailleurs une vague idée en tête, et je pensais qu'elle conviendrait soit à un film, soit à un article de journal. Je voulais décrire certaines expériences que j'avais faites pendant la Résistance, et qui risquaient de ne pas bien passer au théâtre, où le rapport des questions de masse et du public pose toujours quantité de problèmes. J'ai donc écrit l'histoire du *Terroriste*. Et je l'ai tout de même envoyée à mes amis de la « 22 dicember », qui, peut-être, ne se souvenaient plus de m'avoir demandé ce film, pour qui peut-être cette proposition n'était qu'un propos de table, sans conséquence... A mon grand étonnement, ils m'ont répondu après deux ou trois semaines, en me disant que ça les intéressait. Alors je me suis retiré à Venise pendant deux mois, pour travailler au scénario tout en faisant les repérages de décors.

J'ai travaillé en collaboration avec un autre metteur en scène de théâtre, Luigi Squarzina, qui a écrit les dialogues. Cette manière d'écrire le scénario et les dialogues pendant que nous faisions les repérages, c'est-à-dire sur les lieux mêmes du tournage, nous a permis de préparer le film avec la plus grande précision, si bien que, quand nous avons commencé à tourner, quatorze mois après le lancement du projet, nous avons pu travailler très vite : il y a eu dix semaines de tournage. Puis, deux mois de montage et de doublage, car nous avons tourné trop simplement pour pouvoir employer le son direct. Enfin, le film est passé à Venise...

COMOLLI Tout est-il tourné en décors naturels ?

DE BOSIO Oui, sauf la séquence de la première réunion du C.N.L. J'ai préféré utiliser là un décor reconstruit, mais c'est pour cette seule raison que le décor naturel que j'avais trouvé à Venise aurait présenté trop de difficultés d'emploi au moment du tournage : j'avais peur que cette scène, assez statique, où les dialogues sont essentiels, ne ressemble trop à du théâtre, aussi ai-je fait construire un décor qui permettait à la caméra de se déplacer de toutes les façons autour des personnages.

COMOLLI Votre expérience de metteur en scène de théâtre vous a-t-elle gêné, ou servi ?

DE BOSIO Gêné, absolument pas. Je crois plutôt qu'elle m'a servi, dans la mesure où j'étais déjà très habitué à diriger non seulement des acteurs, mais aussi des techniciens. Si l'on a reconnu au film une certaine maturité, je crois que c'est dû au fait que j'ai toujours travaillé dans le spectacle.

COMOLLI Avez-vous dirigé vos acteurs comme vous en avez l'habitude au théâtre, ou bien avez-vous essayé une direction différente ?

DE BOSIO C'était tout à fait différent. Il me semble que l'expression théâtrale, surtout si l'on essaie de faire un « théâtre théâtral », est très différente de l'expression cinématographique. Au théâtre, le rapport entre l'individu et le public est bien précis, et l'expression doit être transmise selon une dimension directe : la distance est réelle. Au cinéma, le rapport est tout à fait autre, dans la mesure où il se fait par l'intermédiaire des objectifs : l'acteur doit être soumis à l'objectif, comme l'est la direction d'acteurs. Les expressions sont différentes selon que l'on filme au 18,5, au 25 ou au 32. Il faut alors que l'acteur soit au courant de l'objectif pour exprimer à l'échelle de l'objectif. C'est en restant derrière la caméra qu'on dirige les acteurs ; évidemment, il y avait tout un travail de préparation psychologique — et même idéologique, puisque l'acteur devait être conscient des idées de son personnage — mais le résultat, ce n'est que de derrière la caméra qu'on peut le contrôler.

Les répétitions avec les acteurs n'étaient pas non plus des répétitions au sens théâtral. D'ailleurs, pour les scènes sentimentales, ces répétitions n'étaient pas nécessaires. Mais, pour les scènes de discussion, il fallait tout de même faire parler les acteurs entre eux avant les prises, leur faire comprendre quels étaient les problèmes débattus, et parvenir ainsi à une certaine tension, à une certaine température. Alors seulement on faisait quelques essais. Mais ces répétitions n'étaient jamais dans l'abstrait, ni hors du champ : on les faisait au moment même du tournage, cinq minutes ou un quart d'heure avant.

COMOLLI Vous n'aviez que des acteurs professionnels ?

DE BOSIO Non, bien sûr : nous avons voulu mélanger tous les genres d'acteurs : des professionnels, des acteurs de théâtre, de cinéma, et beaucoup qui n'étaient pas du tout acteurs. Par exemple, parmi les membres du C.N.L., il y a un acteur français de théâtre, et deux professeurs qui n'avaient jamais joué. Ce mélange a donné de très bons résultats, dans la mesure où les acteurs proprement dits remarquaient chez les professeurs des traits, des qualités qu'ils ne possédaient pas eux-mêmes, un apport de naturel et de vérité. Et les non-professionnels étaient eux-mêmes aidés par ceux qui étaient plus à l'aise devant la caméra. J'ai voulu mélanger et confronter les points de vue de personnages authentiques et de personnages qui bénéficiaient d'un soutien professionnel, car je crois que *Le Terroriste* posait des problèmes d'interprétation et n'était pas facile à jouer.

COMOLLI A quoi répond la lucidité un peu terrifiante, la détermination de l'ingénieur ?

DE BOSIO Il y a dans *Le Terroriste* tout un côté autobiographique ; c'est-à-dire que le film renvoie à des expériences que j'ai vécues pendant la Résistance, mais qui ne se sont pas déroulées exactement dans la même dimension, dans les mêmes proportions. Rien de ce qui se passait dans mon expérience n'avait lieu à Venise : avoir déplacé l'action dans une ville convenue est dès lors une invention utile à la démonstration que je voulais que le film apporte. Il fallait présenter un personnage lucide sur le sens d'une histoire politique. C'était là une des difficultés du film. Le courage en soi ne m'intéresse pas, ni même l'affrontement politique passionnel. Etre d'un côté ou de l'autre, cela se vaut, si la position est passionnelle, donc irrationnelle. Ce qui m'intéressait, c'était de présenter les événements, les actions, d'un point de vue lucide, et même un acte de terrorisme — on peut l'appeler comme ça : ce sont les autres qui disent « acte de terrorisme ».

COMOLLI Ce qui est intéressant, c'est justement ce passage du vécu au spectacle, de l'expérience autobiographique, engagée (et peut-être passionnelle) au récit objectif...

DE BOSIO Ce qui m'a aidé, je crois, c'est que depuis cette aventure, vingt années sont passées. Je ne pense pas que j'aurais pu faire ce film aussitôt après la guerre. On était trop près de cela. Maintenant, nous avons vingt ans de recul. Nous avons pu voir ce qu'était devenu ce qui nous intéressait alors, nos idéaux, ce que nous souhaitons pour après la guerre, ce que nous n'avons pas obtenu. Dans cet esprit, on peut examiner toutes les expériences un peu plus froidement, et écrire une histoire plus objective de ce qu'on a vécu, une histoire qui parvient à exprimer un jugement sur les faits eux-mêmes, et sur ce qui les a suivi. J'ai voulu faire connaître au public l'union qu'il y avait entre tous les partis pour la lutte anti-fasciste : communistes et catholiques avaient alors quelque chose en commun, ils pouvaient travailler ensemble, ce qui n'a plus été possible après la guerre. Au fond, j'ai tenté de faire dans mon film une analyse des difficultés qui existaient à l'intérieur du mouvement anti-fasciste. Mais je n'ai pas cherché à expliquer les pourquoi de ces difficultés, ni à leur donner de solution.

Les fascistes ne sont pas très intéressants dans ce film ; les Allemands encore moins : ils sont très loin, toujours dans la profondeur de champ. Il y a bien quelques moments où on les voit, mais cela ne pose pas le problème du fascisme en soi. On a déjà classé ce problème. Ce qui est intéressant, alors, c'est de faire le bilan du mouvement qui a provoqué la chute du fascisme.

COMOLLI Pourrait-on parler, à propos de la façon dont vous intégrez et utilisez votre expérience personnelle dans le film, d'influence ou de référence brechtienne ?

DE BOSIO Je ne sais pas. Brecht n'est pas distancé de son expérience politique ou de son expérience humaine. Peut-être dans

Il terrorista : Gianfranco De Bosio, Gian Maria Volontè.

mon film y a-t-il quelques reflets brechtiens dans la mesure où il y a un effort rationnel pour laisser au public un certain recul... Je n'essaie pas de prendre le public aux tripes; c'est plutôt une réaction qui lui est demandée. C'est pourquoi je pense que *Le Terroriste* est un film difficile, qu'il n'obtiendra pas un grand succès populaire: les gens sont habitués à être pris au ventre. Ici, il y aurait plutôt une certaine froideur, qui n'est pas un résultat imprévu, mais qui est voulue: c'est dans ce sens-là surtout qu'il pourrait y avoir un rapport avec Brecht. Mais je pense que tout ce qui est théâtre brechtien est anti-cinéma, je crois que Brecht et le cinéma sont deux choses radicalement différentes.

COMOLLI *Ce que vous dites des Allemands qui sont maintenus au second plan, des actions qui sont jugées avec un certain recul et une froideur voulue, peut faire croire à une volonté de dédramatisation: pourtant, le film est dramatique à tous les moments...*

DE BOSIO Je n'ai tout de même pas voulu faire un film non dramatique, et je n'ai pas non plus voulu faire un film sentimental ou passionnel... J'ai voulu faire un film lucide et dramatique. Vous dites que le film est dramatique: très bien. La tension du récit est indispensable, je crois, elle est essentielle dans une expression. Le cadre de la ville lui-même est un cadre d'action, et j'ai choisi de tourner cette histoire à Venise parce que j'ai pensé que le rapport entre une ville immobile dans le temps et même dans l'esprit, et une situation très dynamique, pouvait provoquer un choc dramatique.

COMOLLI *On a l'impression que le film entier est construit selon cette opposition: presque toutes les scènes sont en intérieurs et donnent une sensation d'étouffement; de même ce qui se passe dans les canaux et les ruelles de Venise; tout est resserré, dense, enfermé, comme pour accentuer les deux éclatements: l'attentat, et l'exécution des otages...*

DE BOSIO Tout le film est enfermé dans une prison: Venise est une prison, surtout la Venise ignorée des touristes. Se promener dans les quartiers ouvriers de Venise, dans les petits quartiers, c'est étouffant: il y a une autre occupation que celle des Allemands. On est occupé, prisonnier de tous côtés. Il est normal que la mort des otages, en plein air, face à la lagune, détonne. Je l'ai voulu, mais c'est aussi une vérité historique: les Allemands et les fascistes ont exécuté des gens à peu près au même endroit, en face de la lagune, parce que c'était plus exemplaire, plus démonstratif. Le rapport est très étroit. Quand on doit tuer pour faire peur aux gens, on va là où ce sera le plus spectaculaire. Ç'aurait été la place Saint-Marc, sans le respect pour les monuments. Mais jeter des morts face au ciel et à la mer, c'est tout de même une belle leçon. Je crois que je ne me suis vraiment aperçu de cet effet qu'au montage. Avant, je ne l'avais pas prévu exactement, je n'en étais pas tout à fait conscient. C'était pourtant prévu par le scénario, en référence aux fascistes: ce n'est donc pas une invention personnelle. Les criminels y avaient pensé.

COMOLLI *Vous-même, portez-vous un jugement sur les événements et les personnages?*

DE BOSIO Oui, j'ai essayé d'exprimer un jugement, mais sans prendre pour autant parti. J'ai voulu rester fidèle à l'esprit du Comité de Libération Nationale, c'est-à-dire trouver un dénominateur commun pour tous les personnages. Après, c'est évident, je suis du côté de l'ingénieur: pour l'action. Je ne crois pas que le film laisse de doutes là-dessus. Mais j'ai essayé d'être le plus objectif possible, même en face des autres personnages, qui étaient quand même à ce moment-là dans le juste chemin, parce que, même s'ils sont contre l'action, ils sont prêts à aller en prison, ce ne sont pas des traîtres. Sur le fond du problème, je suis d'accord avec l'ingénieur, mais j'ai tenté de donner une certaine force aux positions contraires, parce que ce problème ne peut pas vraiment être résolu, il n'a pas de solution dans l'absolu. C'est un problème existentiel, aucune réponse n'est tout à fait claire. J'ai essayé de rendre cette ambiguïté d'un problème moral posé que chacun peut résoudre à sa manière. Je ne veux pas imposer violemment une solution, mais provoquer une discussion plutôt qu'un acte de foi. C'est pour cela que j'ai essayé de donner une perspective raisonnable à tous les points de vue du mouvement.

COMOLLI *Et quel est le rôle de la femme dans cet affrontement?*

DE BOSIO Elle représente le moment où le héros a une possibilité réelle, objective, concrète, d'avouer certaines choses qu'il ne peut dire à un autre moment. Elle est là pour qu'il ait à la fois toutes les dimensions. Au début, c'est l'action, puis, les rapports intérieurs, puis, l'amitié, enfin, l'amour. C'est la découverte à l'envers d'un personnage qui, au début, peut paraître antipathique, surtout pour le public qui aime les personnages tendres. Cette progression est conçue d'une façon assez schématique, mais c'est un schéma qui correspond à chacun de nous: on peut faire une radiographie de chacun d'entre nous à partir de nos rapports sociaux.

COMOLLI *N'avez-vous pas également craint que le personnage de l'ingénieur puisse passer pour une sorte de héros exemplaire?*

DE BOSIO J'ai essayé d'éviter cela en présentant le personnage dans une perspective restreinte au début, puis de plus en plus large. D'un autre côté, plusieurs de ses actions ne sont pas justes. Il fait beaucoup d'erreurs: il oublie un billet chez lui. C'est normal d'oublier quelque chose chez soi, mais un héros exemplaire n'oublie rien. Je crois aussi qu'il était inutile de mettre une bombe au siège des fascistes pour faire sauter le haut-parleur. L'ingénieur n'a pas tout à fait raison dans tous ses actes; mais sans des gens comme lui, il n'y aurait pas de révolutions.

COMOLLI *Ferez-vous d'autres films?*

DE BOSIO Je l'espère. Cela m'a beaucoup intéressé. Je me suis projeté dans ce travail comme je ne pouvais pas le faire au théâtre. C'est pourquoi je suis en train de préparer de nouveaux scénarios. Comme je gagne ma vie au théâtre, je n'ai aucune dépendance financière vis-à-vis du cinéma, je peux prendre mon temps, travailler mes idées, et je ne ferais de nouveaux films que si je peux en faire qui reflètent totalement mes points de vue. Cela correspond pour moi à la possibilité d'une expression au plus haut niveau.

Actuellement, j'étudie le sous-prolétariat de la plaine du Pô, des régions sous-développées du nord de l'Italie. Ce genre de sujets me relie à mon expérience du personnage populaire — mais pas comme il est montré dans *Miracle à Milan*. A l'époque, c'était d'ailleurs très intéressant, mais je préfère aujourd'hui d'autres perspectives que celles de Zavattini et du personnage misérable, minable, mais tout de même un peu angélique. On m'a aussi proposé une histoire dans le genre du *Terroriste*, mais en dehors de la Résistance. Il y a encore les problèmes des migrations des Italiens du Sud vers le Nord, vers la France, la Belgique et même le Canada, vers les zones industrielles. Dans quelques années, Turin comptera trois ou quatre cent mille Méridionaux de plus, et cela changera les rapports sentimentaux et politiques des 1.200.000 habitants actuels. Voilà les directions de mon travail.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Raisons d'un choix

(Dans la deuxième quinzaine de mars, Gianfranco DeBosio sera avec sa troupe au Théâtre de l'Est Parisien, pour monter un spectacle d'Angelo Beolco, connu sous le nom de Ruzante [1500-1542]. Nous lui avons demandé de préciser les raisons de ce choix.)

C'est la seconde fois que le « Theatro Stabile » de Turin se rend en France, et cette fois comme la précédente, c'est avec un spectacle dédié au Ruzante. En 1961, nous avions monté « La Moscheta » au Théâtre des Nations, maintenant: « Anconitana » et « Bilora » au T.E.P. On peut se demander s'il n'y a pas là quelque partialité au bénéfice du Ruzante...

Dans les dernières décades, l'œuvre de Brecht d'un côté, celle de Beckett de l'autre, pour ne mentionner que deux des auteurs les plus caractéristiques de notre époque, ont introduit dans le monde du théâtre et de la culture en général — comme d'ailleurs auprès du public — une sensibilité tout à fait neuve, montrant l'urgence de problèmes et de thèmes nettement et ouvertement détachés de la tradition, si bien qu'il existe aujourd'hui des conditions qui permettent d'aborder un auteur du XVIe comme le Ruzante dans une disposition d'esprit apte à une lecture des valeurs typiques de l'écrivain.

Le Ruzante est un auteur que, pendant des siècles, la culture littéraire et théâtrale a pratiquement ignoré, parce qu'elle ne possédait pas les moyens de le comprendre dans toute son originalité, en contradiction avec les formes et les goûts traditionnels. Cette contradiction concerne le langage, cru, âpre et violent; elle se rapporte aussi à une vision de l'homme, à la fois nettement anti-baroque et anti-romantique; à la capacité de se rapprocher, immédiatement et sans les diaphragmes d'idéalisations plus ou moins faciles, de la réalité dans ses aspects les plus matériels; à l'acquisition du sens de la cruauté comme donnée effective de première importance. Tout cela ne pouvait manquer de contrarier la mentalité et la culture des siècles passés. Aujourd'hui, au contraire, la plus valable recherche artistique nous ramène aux thèmes du Ruzante. Et cela explique l'intérêt vif et constant du « Theatro Stabile » pour cet auteur qui, en un certain sens, nous permet d'éclairer dans une perspective historique plus décantée des expériences typiquement modernes. Paradoxalement, le Ruzante est l'auteur « moderne » que nous préférons.

En outre, du point de vue purement théâtral, le Ruzante représente, avec son comique puissant, une heureuse anticipation de la Commedia dell'arte, à laquelle cependant il est supérieur, puisqu'il est lié à une société concrète et à la réalité de l'homme, et non, comme la comédie italienne qui l'a suivi, à un jeu sur l'homme. Le théâtre du Ruzante constitue l'annonce d'un spectacle de conception moderne, audacieux dans sa structure, et capable d'établir un rapport explicite avec le public selon des moyens d'expression purement théâtraux. En ce sens, le Ruzante (nous ne devons pas oublier qu'il fut aussi acteur) offre une possibilité de théâtre pur. De tels motifs, unis à cette dimension d'extrême violence qui le caractérise, à la découverte des élans primordiaux de l'instinct, à la crudité des rapports entre les divers personnages et avec le public, nous font apparaître l'œuvre du Ruzante comme l'une des plus significatives expressions dramatiques où il soit possible de refléter les limites de la condition humaine.

En nous rendant à l'étranger, il nous semble de notre devoir de nous présenter sous l'aspect qui nous révèle le plus franchement et le plus complètement. — Gianfranco DE BOSIO.

Il terrorista : Tino Carraro, Neri Pozza, Gabriele Fantuzzi, Jose Quaglio : une réunion du C.N.L. L'exécution des otages.





22 dicembre : cinéma indépendant en Italie

par Tullio Kezich



2



3 Passer de la critique à la pratique du cinéma est chose assez normale pour un journaliste qui aspire à faire de la mise en scène ; beaucoup moins fréquent, me semble-t-il, est l'itinéraire qui mène de la critique à la production. Ces deux personnages, le critique et le producteur, on les considère généralement aux antipodes l'un de l'autre. Mais seulement parce que les structures du cinéma sont paradoxales et fausses ; autrement, à mon avis, pour un critique qui veut mettre en pratique ses théories, il serait tout à fait légitime de devenir producteur de films.

Au départ, une telle conception suppose qu'un producteur de cinéma est un bonhomme qui a des idées, bonnes ou mauvaises, idées qu'il désire vérifier dans le concret. Mais ce cas, en réalité, ne se rencontre guère. En général, la classe de producteurs rassemble des gens qui n'ont ni disposition, ni intérêt pour l'art, mais seulement (et pas toujours) un certain talent pour brasser des affaires. Le goût moyen des producteurs, cependant, est supérieur à celui des distributeurs et des exploitants ; le goût moyen du public peut être parfois aussi bas, mais certainement moins prévisible et moins conformiste.

Dans de telles conditions, il n'est donc pas étonnant qu'entre le producteur et le critique se soit creusé un véritable abîme. L'incompréhension entre le journalisme spécialisé et le cinéma est absolue. J'ai eu la chance de m'en rendre compte à temps, car le cinéma est venu me chercher au moment où je faisais mes premières armes dans le camp de la critique. Un heureux hasard — l'arrivée d'une équipe de Rome qui devait tourner un film dans les villages autour de Trieste — m'a valu cent jours d'expérience utile comme secrétaire de production. J'ai appris que le cinéma, à tout le moins celui de l'école italienne, se fait en se levant avant l'aube, en pénétrant dans les maisons des gens, en violant la propriété privée, qu'il faut jouer d'astuce, discuter, se fatiguer et courir. J'ai appris à sentir le souffle d'un film au moment même du tournage, à accepter les difficultés et les imprévus comme faisant partie d'un métier moins ennuyeux que les autres ; et j'ai attrapé aussi, je le crains pour toujours, cette maladie bien particulière qui fait des cinéastes une race à part, comme les gens du cirque ou les chercheurs d'or. Du dehors, on pense volontiers que le cinéma enrichit son homme, mais, presque toujours, ceux qui y travaillent par passion meurent sans avoir accumulé de grande fortune.

Pour devenir un bon secrétaire, il ne me manquait que la bosse de l'administration : j'aurais peut-être pu l'acquérir, mais, après avoir collaboré à ce film (c'était *Cuori senza frontiere* de Luigi Zampa, avec Gina Lollobrigida et Raf Vallone, tourné en 1949) et a quelques documentaires, je suis retourné sur les sentiers beaucoup plus faciles de la critique et du journalisme spécialisé. Au cours des années qui suivirent, j'ai tâché de ne pas oublier que le critique juge dans son fauteuil un produit fini, fort de l'esprit de l'escalier ; tandis que le cinéaste joue debout, souvent dans des conditions presque impossibles, sa partie contre l'inconnu. J'ai eu la chance également de suivre, en tant que journaliste ou en tant qu'ami, le tournage de plusieurs films. Sur *La dolce vita* de Federico Fellini et sur *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, j'ai écrit deux livres, une formule d'édition qui, en Italie, a obtenu un succès raisonnable. Et encore une fois, en suivant Federico dans ses incursions magiques à travers la Rome de 59 ou Franco sur les âpres sentiers montagneux des hors-la-loi de Montelepre, j'ai ressenti l'émotion bien particulière de vivre dans un univers exclusif, fascinant, absorbant. En somme, dans un film. Dans une de mes nouvelles, « L'uomo di sfiducia », un jeune réalisateur dit : « ... Du dehors, on ne peut pas comprendre... C'est quelque chose d'étrange qui t'absorbe complètement. Je ne sais pas si je m'explique

1) I basilischi, tournage : Lina Wertmüller.
2) Il terrorista, tournage : Gabrielle Fantuzzi, Gianfranco De Bosio, Tullio Kezich, Giulio Bosetti, Jose Quaglio, Tino Carraro.
3) Eriprando Visconti : Una storia milanese (Danièle Gaubert).

bien, mais, pour un homme de cinéma, la vie et le travail ne font qu'une seule et même chose. Je crois vraiment qu'on vit pour faire des films ; plus, entre un film et un autre, on pourrait se terrer comme des marmottes... Il y a quelque chose de différent d'un travail quelconque, comme un lien sanguin. Si tu me dis : « Est-ce que le cinéma te plaît ? », c'est comme si tu me demandais : « Est-ce que tu aimes ton père ? » Je le hais, naturellement, comme toute personne normale... » Devant la réaction scandalisée de la jeune fille à laquelle il dit cela, mon réalisateur poursuit : « Je te citerai Freud, Jung, Adler, tous les psychanalystes que tu voudras. Mais je voulais dire exactement le contraire. On aime son père tout en le détestant, et ainsi on aime le cinéma. C'est une sorte de complexe d'Œdipe. »

Je serais probablement resté un simple témoin, un chroniqueur du monde cinématographique si je n'avais pas rencontré Ermanno Olmi.

A part quelques tentatives isolées, dans des villes comme Naples, Turin, Livourne ou Venise, le cinéma en Italie est toujours demeuré romain. A Milan, qui est devenu le centre du film publicitaire, il y a eu depuis l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui une production de troisième ordre, petits films de cape et d'épée ou bandes construites autour de comiques mineurs de music-hall. Avec son travail de documentariste à la section cinéma d'Edisonvolta (une grande entreprise industrielle du Nord de l'Italie), Olmi fut le premier à imposer un cinéma milanais de qualité. Son premier long métrage, *Il tempo si è fermato*, réalisé entre deux documentaires, imposait déjà une personnalité originale de narrateur. Entouré d'un groupe d'amis, employant des techniciens qu'il avait lui-même formés et promus en les choisissant dans le personnel des bureaux d'Edisonvolta, Olmi réalisa en moins de quatre semaines son deuxième film, *Il posto*. Nous sommes partis pour Venise en 1961, le cœur battant : le comité de sélection avait rejeté le film pour la Mostra (comme du reste *Salvatore Giuliano* et *Accatone* de Pasolini), mais *Il posto* avait réussi à se faire admettre dans la Section information. Ce fut un véritable triomphe, une révélation : la simple histoire, tirée de toute évidence d'un fait vécu, d'un petit employé milanais qui fait l'apprentissage de la vie de bureau, plaçait Olmi au nombre des réalisateurs les plus intéressants du moment.

Les prix se sont succédé, en Italie et à l'étranger, et l'enthousiasme du groupe a cru en proportion. La compagnie « The 24 Horses », qui avait produit *Il posto*, ne possédait pas de ressources suffisantes, mais bientôt notre équipe fondait une nouvelle compagnie : la « 22 dicembre » (parce qu'elle est née le 22 décembre de la même année). Moins d'un mois plus tard, nous entreprenions le tournage d'*Una storia milanese* d'Eriprando Visconti, un sous-contrat que nous avait accordé une firme de Rome. C'était la période de *boom* du cinéma italien, tous les grands réalisateurs (et même plusieurs parmi les pires) travaillaient à plein régime. Il n'y avait rien de nouveau à vouloir établir une politique des auteurs (Goffredo Lombardo de la Titanus et d'autres producteurs importants le faisaient sur une grande échelle, avec des cinéastes très célèbres et des budgets énormes) ; mais il nous semblait que nous pouvions faire œuvre originale dans le contexte d'une production quasi expérimentale, à coût réduit, sans viser directement à la recette.

Avec un recul de deux ans et demi, à la lumière de notre expérience, nous pouvons aussi dire que nous avons péché par donquichottisme. Le cinéma est un fait industriel, qui détermine un produit commercial, soumis à la loi de l'offre et de la demande. Ignorer ou sous-estimer cette loi, choisir des voies plus humbles ou plus ambitieuses, n'est pas payant et n'est peut-être même pas juste. Dans le monde moderne, les réseaux de vente sont plus importants que la qualité du produit : inutile d'avoir réalisé des films intéressants si, pour les vendre, on prend des moyens d'amateur ou si l'on part du mauvais pied.

Dans une brochure intitulée « Six Films » qui représente un peu le bilan de nos premières activités, j'écrivais : « Six metteurs en scène pour six films. Débuts dans le long métrage pour quatre d'entre eux (il s'agissait d'E. Visconti, d'Alberto Caldana, de Lina Wertmüller et de Gianfranco De Bosio ; les deux autres étaient Olmi et Damiano Damiani). Age moyen : un peu plus de trente ans, donc ni des cinéastes très chevronnés, ni non plus de tout jeunes gens. Chacun de ces réalisateurs a quelque chose de personnel à dire et ressent la nécessité de s'exprimer : tous, avec les moyens les plus divers, ont fait une option face à l'art et face à la vie, face à l'individu et face à la société. Les sujets traités dans leurs films sont nombreux, de la psychologie à l'histoire, du folklore à la sociologie, de la fantaisie à l'autobiographie. Aucune contrainte ne leur fut imposée, sinon pour éviter l'esthétisme, les divagations inutiles, les exercices de style. L'Italie tout entière a été couverte, du miracle milanais aux efforts d'industrialisation en Sicile, de la Rome de la *dolce vita* à la Venise des jours de colère et à une petite ville perdue de la Basilicate où le temps s'est arrêté. »

Le risque majeur, naturellement, nous le courions avec les débutants, mais après coup on peut dire que chacun de leurs films avait au moins une bonne raison d'être réalisé. L'élément le plus intéressant, à mon avis, dans *Una storia milanese*, est le naturel avec lequel ce monde de riches nous est présenté, alors que, d'ordinaire, il n'est vu que de l'extérieur, de façon bien approximative ; de ce monde, qui est en fait sa jeunesse, le neveu de Visconti donne, sans rancune ou partialité, une image lucidement critique, scandée élégamment par une splendide partition musicale de John Lewis.

I ragazzi che si amano (le titre est tiré de la chanson de Prévert) avait été tourné par Caldana à ses propres frais, suivant la technique du cinéma-vérité. Nous avons acheté la pellicule impressionnée et, ensuite, nous avons collaboré au montage d'un film qui, certes, n'a pas grande ambition artistique, mais qui se présente comme un document honnête et sans préjugé où quatre jeunes se confessent sans fausse pudeur.

Lina Wertmüller, la réalisatrice de *I basilischi*, travaillait depuis plusieurs années dans le domaine du théâtre musical. Sa curieuse ascendance suisse-lucanienne lui avait inspiré une histoire qui se passait dans un monde immobile, la partie de l'Italie qui est encore figée dans une économie et une organisation sociale de type médiéval. Le film fut entièrement tourné en décors naturels, sans même déplacer les meubles dans les maisons où pénétrait la caméra de Gianni Di Venanzo ; les interprètes sont tous ou bien des parents, ou bien des amis de Lina Wertmüller.

Il terrorista est né à vrai dire d'une vieille amitié avec Gianfranco De Bosio (qui est un des meilleurs metteurs en scène de théâtre en Italie) et du désir de faire venir au cinéma quelques-unes des forces vives de notre théâtre : outre le réalisateur, le scénariste, Luigi Squarzina, et plusieurs comédiens. Dans notre pays, malgré le gouvernement de centre-gauche, la Résistance est toujours un motif de discorde : d'un côté, on abuse des fleurs de rhétorique en la célébrant, de l'autre, on voudrait oublier son apport irremplaçable à la renaissance nationale. Nous avons tenté de faire un film à thèse, dialectique comme les débats politiques à la télévision, agressif comme une assemblée électorale. Nous avions des idées arrêtées et nous avons voulu les exprimer de la manière la plus ouverte et la plus directe ; dans ce sens, peut-être, *Il terrorista* est le film le plus clair produit par la « 22 dicembre », et aussi celui autour duquel la discussion, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du groupe, a été la plus révélatrice.

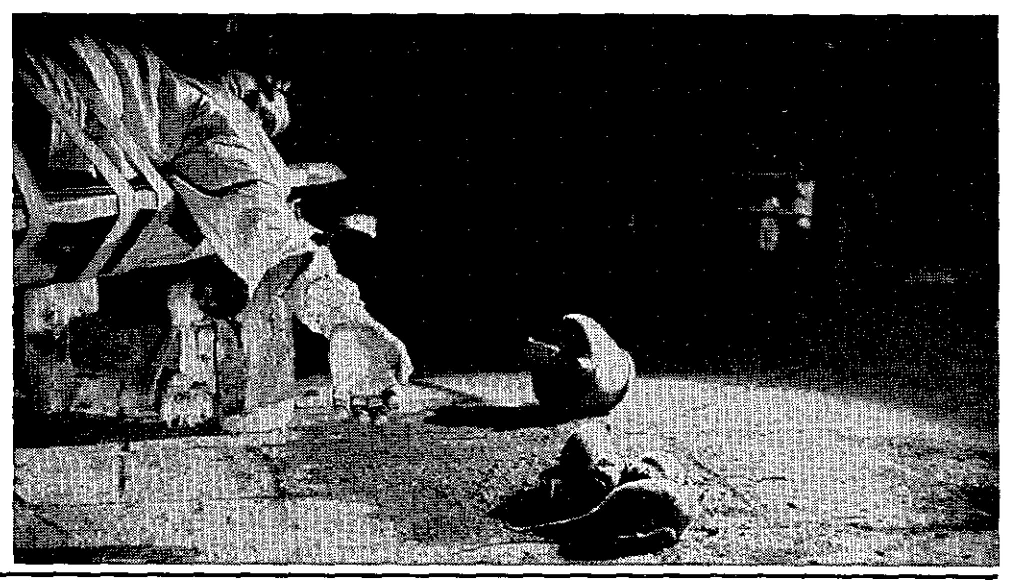
A l'opposé d'un cinéma milanais médiocre et régionaliste, nous n'avons fait que des films de calibre de festival. *Una storia milanese* s'est signalé à Venise et à Las Palmas ; *I ragazzi che si amano* a remporté un premier prix au Festival des Peuples de Florence ; *I basilischi* a mérité la Voile d'argent à Locarno ; *Il terrorista* a eu trois prix à Venise ; et *La rimpatriata* de Damiani a obtenu une mention au Festival de Berlin. Quant à Olmi, qui est une véritable mine de prix, il a remporté le prix de l'O.C.I.C. à Cannes pour *I fidanzati* et une mention de la télévision internationale pour son documentaire très original sur la dévotion à saint Antoine de Padoue, *Settecento anni*.

Il est encore un peu tôt pour tirer des conclusions d'une expérience de production dans laquelle nous sommes engagés depuis quelques années et qui se poursuit toujours. Comme passionné du cinéma, il me plairait que les expériences du type « 22 dicembre » se multiplient dans tous les pays. L'indépendance de la machine commerciale est probablement une utopie, mais c'est la seule qui permette de forcer certaines règles dégradantes. Si, pour faire un film, je dois prendre l'avis des distributeurs du monde entier, dans la quasi-totalité des cas je serai contraint de ramener mon produit au niveau le plus bas, de tenir compte des opinions les plus incroyables, toujours fondées sur la force de l'argent. Il y a parfois la ressource de l'intervention de l'Etat, parfois pour des fins de caractère culturel ou social ; mais nous savons bien qu'une telle intervention ne s'applique que dans quelques cas précis et qu'elle comporte souvent un conditionnement politique et moral peut-être pire que les exigences économiques. Il faudrait au contraire susciter la création d'un réseau international de distribution et d'exploitation, ayant la forme d'une puissante fédération de producteurs indépendants, de distributeurs de films culturels et de cinémas d'essai. Il est indispensable que les cinéphiles trouvent le moyen de financer et de soutenir la production de qualité qu'ils consomment. Autrement, le cinéma continuera d'être ce qu'il est : une loterie extraordinaire, une bataille où les coups pleuvent. Et les initiatives indépendantes, tôt ou tard, devront se rapprocher du cinéma commercial et perdre leurs caractéristiques d'avant-garde ; ou bien disparaître en laissant la place toute grande à la marée de la spéculation et de l'ignorance prête à nous submerger. Mais ce ne sont là que paroles d'un critique-producteur qui a la maladie du cinéma et qui reconnaît à ce moyen de communication une fonction de toute première importance dans la société du vingtième siècle. Celui qui veut s'enrichir au cinéma discute de films comme s'il s'agissait de patates ou de briques, pense à faire une bonne affaire et à tuer ses concurrents ; et il réagirait certainement à nos paroles en affirmant que ce sont des utopies anti-économiques qui seront démenties par la réalité.

Tullio KEZICH.

(Traduit de l'italien par Renée Côté et Michel Patenaude.)

Quelques-unes des réponses reçues à notre enquête auprès des metteurs en scène nous étaient parvenues trop tard pour être publiées dans notre numéro de janvier ; les voici, ainsi que celles de certains cinéastes qui, trop occupés par un tournage ou une fin de montage, n'avaient eu le temps de nous répondre alors. Nous rappelons les sept articles de notre questionnaire :



Qui ? Pourquoi ? Comment ?

questionnaire

1 Que faites-vous actuellement, ou quels sont vos projets immédiats ? Si vous préparez un film, quelles en sont les conditions de production ?

2 Etes-vous satisfait des conditions de production de votre (ou de vos) derniers films ? Pourquoi ? Sinon, pourquoi ?

3 Que pensez-vous de la façon dont vos films en particulier, et les films français en général, sont distribués et exploités ?

4 Que pensez-vous, dans son ensemble, de l'actuel système de production, lié aux avances tant des distributeurs que de la Commission du Centre ? Quelle a été votre expérience personnelle de cette Commission ?

5 Que pensez-vous des décrets récents (et des décisions annoncées) sur l'équipe minimum et les cartes professionnelles ?

6 Quel est votre projet le plus cher ? Espérez-vous le réaliser dans un proche avenir, et dans quelles conditions de production-distribution ? Sinon, pourquoi ?

7 Que pensez-vous de l'avenir immédiat, et moins immédiat, du cinéma français ? Etes-vous optimiste, pessimiste, ou attentiste ?

alexandre astruc

Le cinéma est un *tout :* conditions de distribution, de production, etc., font partie de ce tout ; on peut en rêver d'autres, il n'en est point de parfaites. Aussi la seule règle que je connaisse ici est de se battre jusqu'à la mort pour tirer parti au maximum des conditions *particulières — toujours différentes —* qui sont au départ d'un film, et que l'on a acceptées dans l'instant même que l'on en a entrepris la *réalisation.*
Je suis donc assez embarrassé pour répondre à votre questionnaire dont je saisis mal l'objet. A *vos paragraphes* (2), (3), (4), (5), je ne vois rien à dire, n'ayant ni sur la carte professionnelle ni sur l'avance de la Commission du Centre aucun *avis, — du moins aucun avis général.* Je suis naturellement satisfait des conditions de production de mes films passés, puisque ces films, je les ai faits. Pour *l'avenir,* j'essaie d'en obtenir de meilleures. Mais tout ceci me paraît assez vain. L'essentiel, ce sont les films. Le reste, c'est-à-dire les moyens qu'on a eus ou qu'on a été obligé d'employer pour arriver à ses fins, relève de l'anecdote. C'est comme si un metteur en scène mettait au beau milieu d'un plan une pancarte avec, écrit : « Ici, j'ai été obligé de gifler le producteur (ou l'actrice) pour que le travelling ait 90 mètres de plus...
Mes projets (paragraphe I) : un film de guerre (44) dont j'ai écrit le sujet. Titre provisoire : *La Longue Marche,* objet : l'héroïsme. Puis, ou d'abord, un film policier en couleurs.
Le paragraphe (6) est renvoyé pour réponse au paragraphe (1). Le paragraphe (7) me laisse pantois.

alexandre astruc

jean delannoy

1 Je termine le montage du film *Le Majordome,* avec Paul Meurisse, et je prépare *Les Sultans,* d'après le livre de Christine de Rivoyre.

2 J'ai fait mes deux derniers films dans des conditions d'économie extrêmes, pour des raisons presque opposées :
Le premier, *Les Amitiés particulières,* parce qu'il était sans vedettes, et que son sujet ne lui permettait pas d'atteindre à un succès commercial assuré ;
Le second, qui n'est pas encore sorti, parce qu'il était surtout destiné au public français, tant par son genre que par ses aspirations. Dans un cas comme dans l'autre, un devoir s'imposait : abaisser le prix de revient au maximum.

3 Il y a beaucoup à dire sur la façon dont les films français sont distribués et exploités. Mais le problème essentiel n'est pas là. Il est dans le mode de production aberrant auquel sont soumis les producteurs français.

4 Que peut-on penser d'un malade à qui l'on refuse systématiquement les remèdes capables de le guérir, mais dont on prolonge l'agonie par des piqûres calmantes ?
La Commission des avances est une de ces piqûres. Elle prend ses décisions à la tête du client. Elle consent à aider *Les Tontons flingueurs* et *L'Immortelle,* mais refuse toute avance aux *Amitiés particulières,* quitte à revenir sur sa décision après avis favorable de la pré-censure (laquelle pré-censure n'hésite pas, par la suite, à se déjuger totalement en interdisant le film aux mineurs, réduisant à néant toute possibilité de récupération de l'avance consentie).

5 Je suis d'avis qu'il faut protéger les techniciens et les ouvriers français et qu'il faut tout faire pour qu'ils puissent vivre de leur métier. Mais rien ne doit être négligé aujourd'hui pour abaisser le prix de revient des films.
Il n'est pas concevable, par exemple, que l'on veuille imposer certains emplois dans des films qui ne les nécessitent pas.
De même est-il absurde d'empêcher le tournage en décors naturels sous prétexte qu'il faut faire travailler les studios.
Et si, demain, les images peuvent être enregistrées sur fil magnétique, je ne vois pas pour quelles raisons on continuerait à se servir d'un support aussi onéreux que la pellicule, même si le sort des laboratoires était mis en question.
Un protectionnisme exagéré ruinerait définitivement le cinéma français, déjà profondément atteint, comme il a contribué à ruiner le cinéma anglais.

6 Mes projets les plus chers sont irréalisables dans les conjonctures actuelles. Seuls verront le jour ceux de mes projets susceptibles de rencontrer l'adhésion populaire.

7 Le cinéma glisse de plus en plus vers l'attraction foraine. En dix ans, il est devenu une sorte de *luna-park* où le public va chercher quelques sensations bien prévues.
Il ne s'agit plus que de choisir entre « le *scénic railway* », « le toboggan magique », « la Rivière mystérieuse » ou « le Tourbillon de la mort ».
Tout le reste est littérature.
Seuls, les Américains (et les Russes) peuvent encore entreprendre des œuvres ambitieuses, les financer, les lancer, les vendre et faire des bénéfices. Le cinéma français, très mal placé sur le marché du monde, en est réduit soit aux films de quatre sous, soit à quelques rares superproductions financées par les maisons américaines.
Je ne suis ni optimiste, ni pessimiste, ni attentiste.
Je continue à tourner, comme la terre.

Delannoy

jacques deray

1 *Par un beau matin d'été,* film terminé. *Au pied du mur,* en préparation.

2 *Par un beau matin d'été,* produit par P.E. Decharme et R. Borderie en coproduction avec l'Espagne et l'Italie. Studio en France ; extérieurs en Espagne. Distribution comprenant des acteurs des trois nationalités.
Dans le cas présent, cette combinaison de production prenait toute sa valeur, le sujet traité permettant et l'intégration d'acteurs de nationalités différentes, et le tournage des scènes extérieures en Espagne. Conditions de tournage habituelles pour un film de langue française.

3 Les distributeurs font, je pense, le maximum, mais s'ils connaissent à fond le principe : maximum d'entrées dans un minimum de temps, ils ignorent, *trop souvent,* l'exploitation longue durée dans une petite salle, basée sur la presse parlée.

4 Aucune expérience...

5 Cartes professionnelles... Pourquoi pas ? Equipe minimum. Le réalisateurs doit être seul juge du nombre de ses collaborateurs. Chaque film pose des problèmes différents. Suivant le sujet, les acteurs, les lieux de tournage... Dix techniciens ou cent peuvent être nécessaires.

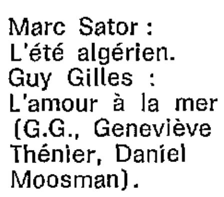
6 Mon prochain film.

7 Optimiste... parce que *Jules et Jim* et *L'Homme de Rio* sont des films français.

J. Deray

guy gilles

1 Je termine un court métrage en couleurs : *Chanson de gestes,* pour Pierre Braunberger. *Huit minutes de ce film* sont destinées à l'émission de Roger Stéphane, « Pour le plaisir ».
Je prépare un long métrage que je voudrais tourner en juillet, dans le midi, en couleurs : *Enfance d'un loup.*
Mag Bodard, la productrice du *Bonheur-Paris-Cherbourg,* a vu mon premier long métrage, *L'Amour à la mer.* Elle m'a demandé de lui proposer un sujet. J'y travaille.
Depuis trois mois, je quitte Paris le plus que je peux. Si *Enfance d'un loup* voit le jour, je pourrai tourner très vite : tous les extérieurs sont repérés. Les rues, les places, les cafés, les chemins, les hôtels, les bois, à Gassin, Plan-de-la-Tour, Cogolin, Aix-en-Provence, Jouques, dans d'autres villages encore.



Marc Sator :
L'été algérien.
Guy Gilles :
L'amour à la mer
(G.G., Geneviève
Thénier, Daniel
Moosman).

Patric Jouané (*L'Amour à la mer, L'Eté algérien, Chanson de gestes*), le jeune acteur que je voudrais pour le film, apprend déjà les scènes dont le texte semble définitif et que je lui donne au fur et à mesure. Comme tout est difficile et long, il faut gagner le plus de temps possible.

Si le sujet a « le bonheur » de plaire à Mag Bodard, il faut qu'il n'y ait aucun problème pour le commencer rapidement.

2 En ce qui concerne mes courts métrages, excepté le dernier, *Chanson de gestes*, pour lequel il m'a été possible, pour la première fois, d'obtenir une salle de montage, une heure d'auditorium, une bobine de pellicule magnétique, une séance de repiquage, lorsque je les demandais, il ne s'agissait pas de « conditions de production ».
Histoire de jouer avec les mots, pour sourire, disons qu'elles furent « de fortune » !

Depuis ce premier jour du mois de juillet 1959 où, à Alger, chez le photographe du quartier, j'achetai la première bobine de trente mètres 16 mm noir et blanc de *Soleil éteint* (grâce à un article sur *La Tête contre les murs* écrit pour un journal local), en passant par d'autres bobines achetées depuis, selon les possibilités et les occasions, dans tous les formats et les émulsions possibles, à Arles, à Paris, à Alger encore, à Mougins (grâce à mon cachet d'acteur dans *Tire-au-flanc*), en passant aussi par les chutes, noires et blanches, que M. Fleytoux me dénicha au fond d'un petit placard des « Films de la Pléiade » pour les raccords de *Soleil éteint* que Pierre Braunberger acceptait entre-temps de gonfler en 35 mm et de sonoriser, jusqu'aux mille deux cents mètres noirs et blancs de *Mélancholia*, les deux mille mètres d'Eastmancolor (sans la possibilité d'un seul mètre supplémentaire) d'*Au biseau des baisers* payés par un loueur de juke-box algérois, cinéphile et mécène à ses heures, les mille deux cents mètres encore d'une productrice véreuse prise soudain du démon de la Création et qui, une fois son film tourné, à Cordes-sur-Ciel, dans le Tarn, partit sans crier gare, emportant le film que Marc Sator et moi lui avions fait du premier au dernier plan, forte des contrats que nous eûmes l'imprévoyance de ne pas signer, et qu'un soir de l'année qui suivit nous eûmes la tristesse de voir, massacré, dans une salle d'exclusivité des Champs-Elysées (montage absurde, absence de bande-son, texte habilement modifié, speaker changé, grotesque utilisation de la musique, style « robinet », et là où nous voulions un film sur l'oubli, l'histoire d'un village qui vivait de l'artisanat local tué soudain par les progrès du machinisme (les dentelles), il ne restait qu'un album de belles images comme eurent la bonté de l'écrire quelques critiques et certaines images qui eurent le privilège de plaire à Jean Douchet !), en passant encore par *Le Journal d'un combat*, finalement le moins difficile à réaliser de ces films, mais toujours en équipe ultra-minimum de trois (on ne s'en plaint pas) et qui nous vit parcourir les rues de Pigalle à Barbès, de Blanche à Montmartre, la caméra, la caisse à objectifs, le pied de la caméra, la batterie, sur l'épaule, sans voiture, en hiver à Paris — moins six degrés —, depuis ce jour de juillet 1959, donc, à Alger, et durant les six années qui suivirent, le cinéma est resté pour moi un artisanat.

Le rôle de la production se limitant à être très limité...

Et cela a continué pour *L'Amour à la mer* (deux ans de lutte, c'est le mot), un tournage cahotique s'accrochant aux saisons, un hiver à Paris encore, le désir d'arrêter les feuilles vertes de l'été, les rousses automnales, la neige qui tombait quand la pellicule était épuisée, Brest où l'on rêvait de brume et où ne cessa point de briller le soleil, et Daniel Moosmann qui était de moins en moins libre, Geneviève Thénier qui préférait jouer à Palavas-les-Flots, l'opérateur qui se lassait de tant de tournages remis ou par trop hâtifs, le patron d'un café de Clichy qui après nous avoir permis de tourner chez lui nous « vidait », notre scène à moitié filmée... En permanence, l'atmosphère de la scène de la répétition dans *Paris nous appartient*...
Pourtant, bien sûr, le film avançait. Jean-Claude Brialy acceptait de jouer une scène, un soir à minuit, après une représentation d'« Un dimanche à New York », Juliette Gréco nous recevait chez elle et jouait dans ses propres murs, en moins d'une heure, répétitions et éclairages compris, une assez longue scène, Bernard Verley acceptait un rôle pourtant court, l'automne revenait, en même temps l'espoir, la neige tombait au bon moment et, à défaut de brume, le vent soufflait sur Brest.

Toutes ces choses organisées avec l'aide d'un assistant en tout et pour tout, et nous fûmes accessoiristes, décorateurs, régisseurs, directeurs de production, machinistes, électriciens, traîneurs de deux-chevaux-travelling, quémandeurs de décors (appartements, cafés, hôtels, bureaux), et bien d'autres choses encore...

Tout cela ne serait rien.
Tout cela serait oublié.
Hélas ! de tant de heurts, de telles secousses, quelque chose ou quelqu'un, c'était fatal, devait porter la marque.
Malheureusement, c'est le film.

Seules, trente-cinq minutes sont un peu ce que j'aurais rêvé que fussent les quatre-vingt-dix de sa durée.

3 Peu expérimenté sur la chose !
Des six courts métrages réalisés de 1959 à 1965, un seul exploité commercialement : *Au biseau des baisers*, distribué par Cocinor en complément de programme de *Maciste contre le fantôme* au Midi-Minuit, salle spécialisée dans les films d'horreur et d'érotisme.

Sam Siritzky voit *L'Amour à la mer* et trouve au film des « qualités » (sic), cependant, Jo Siritzky refuse seulement de le visionner. Depuis deux ans, paraît-il, ils ont renoncé à défendre des films de ce genre. C'était trop beau !

Qui les défendra, alors ?

A propos, *Le Bonheur* d'Agnès Varda ne sort-il pas au Publicis ?

En fait, la solution n'est pas dans un meilleur mode de distribution, mais dans un meilleur monde de distributeurs qui, selon leur goûts propres, choisiraient de défendre amoureusement les différentes tendances du cinéma.

4 Aucune expérience.

Ce doit être un conte de fées lorsqu'une telle chose vous arrive et vous permet de réaliser les films dont vous rêvez ! D'autre part, comme tous les systèmes, celui-ci serait bon à condition que tous les films qui le méritent obtiennent de telles faveurs. Or...

5 Totalement absurde et rétrograde. Robert Bresson et Jean-Luc Godard ont parfaitement cerné le problème et répondu dans le numéro précédent à cette question.

6 1. Le projet le plus cher à mon cœur : réaliser, dans l'avenir le plus proche possible, *Enfance d'un loup*, avec une vraie productrice — Mag Bodard —, avec qui je pourrai travailler en étroite collaboration et entente — comme je viens de le faire avec Pierre Braunberger — et qui saurait s'occuper du film non seulement pendant sa réalisation, mais après, pour l'exploiter à l'endroit voulu au moment le meilleur.

2. Le projet le plus « cher » (pour le devis du fim) : que Romy Schneider joue le rôle écrit pour elle dans *Enfance d'un loup*. Avoir aussi, autour de Patrick Jouané et d'elle, Alain Cuny, Micheline Presle et la couleur. Voilà, c'est tout !

Et puis tourner vite et bien... et que tout le monde soit content.

7 Je suis pessimiste lorsque je sais que Robert Bresson ne parvient pas à faire un film, plus encore, que, l'ayant commencé, il a dû en cesser le tournage « faute de finances suffisantes ».
Mais, quand je pense à *Lola*, à *Cléo*, à *Hiroshima mon amour* (oh ! combien), à *Jules et Jim*, à *Muriel*, à Marker, je ne parviens pas à être tout à fait pessimiste. Bien sûr, Rozier ne tourne pas, Franju n'a pas pu faire *Fantômas*, mais *Judex* et *Thomas l'imposteur*... Bien sûr, Rohmer n'a plus fait de film depuis *Le Signe du Lion*, mais, grâce au 16 mm : *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*.

Quand je pense à Bob-Jean-Pierre-le Flambeur-Melville-les Enfants terribles-l'Aîné des Ferchaux, et encore un film — *Bande à part* — beau comme un poème de Rimbaud, quand je pense à *Un cœur gros comme ça, Description d'un combat, Adieu Philippine* et Rouch, et *Pickpocket*, *Jeanne d'Arc*, et Louis Malle aussi et Tati, et Kast parfois, comment être tout à fait pessimiste ?

Si Mag Bodard ne veut pas d'*Enfance d'un loup*, je le proposerai à Nicole Stéphane, avec qui je pense pouvoir m'entendre, à Pierre Braunberger, à Georges Beaume, à trois ou quatre producteurs encore, et si, dans les délais que je me suis fixés, aucun de ces producteurs ne m'a donné son accord, je referai ce que j'ai fait pour *L'Amour à la mer*. Si la pellicule 35 mm coûte trop cher en couleurs, je le ferai en 35 mm noir et blanc, et si le 35 mm noir et blanc est encore trop cher, en 16 mm couleurs, ou encore, pourquoi pas, en 16 mm noir et blanc.

Guy Gilles

françois reichenbach

1 Un grand film sur le Mexique. Et une série pour la TV.

2 A peu près.

3 Mes films sont mal distribués.

4 Je pense du bien et me croise les doigts pour que ça continue.

Ça limite un peu les possibilités.
Pour ma part, la Commission du Centre a accordé des avances sur mes scénarios (*Cléo*, *La Mélangite* et *Le Bonheur*). Elle m'a refusé cette avance sur *Les Créatures*.
Quant aux distributeurs, il paraît que je leur fais peur... (Il n'y a pas de quoi tant que mes films ne sont pas déficitaires.)

5 Je comprends qu'il faut défendre les intérêts des professionnels du cinéma et leur garantir du travail.
Mais je suis contre les décrets et les équipes imposées.
Seul le réalisateur sait de quelle équipe il a besoin. Et si Marker tourne seul et fait du bon cinéma, tant mieux ; et si Resnais a besoin d'une grosse équipe et fait du bon cinéma, c'est très bien.
Et si un inconnu dans la profession veut faire un film, qu'il a des idées de mise en scène et qu'un producteur lui fasse confiance, pourquoi l'empêcher d'être réalisateur, pourquoi l'obliger à prendre son tour comme chez l'épicier ?

6 Mon projet qui m'est le plus cher : *La Mélangite*, mais pas le plus cher (1.200.000 f sans les acteurs).
Depuis 1959, j'espère le réaliser et je suis sûre d'y arriver.
Si ce film est dur à monter, c'est qu'il souffre, comme beaucoup de films, de la forme écrite dans laquelle il est présenté aux distributeurs, qui n'ont pas l'imagination de « lire » le rythme des images, leur découpage, leur montage.

7 Je suis du signe des Gémeaux, donc optimiste et pessimiste.

Agnès Varda.

henri verneuil

1 Je prépare le premier des trois films américains que j'ai signés. Il s'agit de *Caravanes*, d'après le roman de James A. Michener. Nous écrivons l'adaptation avec François Boyer qui signera les dialogues. Les extérieurs seront tournés en Cinérama, et les intérieurs dans les studios M.G.M.

2 Oui, je suis satisfait des conditions de production de mes derniers films.

3 Je ne peux guère parler de la distribution et de l'exploitation des films français en général, car j'ignore ce que mes confrères ont eu à reprocher à ces organismes. En ce qui concerne les miens, les choses ont assez bien marché. Une seule critique d'ordre technique : les conditions lamentables de projection dans 90 % des salles françaises.

4 J'ai l'impression que nous pleurons beaucoup dans notre cinéma. Nous pleurons dans le gilet des distributeurs, dans le gilet de l'Etat, dans le gilet des fonds d'aide, dans ceux des commissions ou des sous-commissions chargées de ceci ou de cela. Notre système de production en général donne l'impression d'être basé sur la mendicité. Au fond, nous cherchons un peu quelque généreux donateur qui viendrait nous entretenir sous une forme ou une autre.
Je souhaite ardemment que nous les trouvions tout en tremblant à l'idée qu'un jour l'un d'eux nous jette au visage cette phrase que je redoute : « Le marché national est insuffisant pour couvrir le coût de vos films, et ce n'est pas de notre faute si l'étranger, c'est-à-dire le marché international, ne veut pas de vous. »

5 Je ne suis pas au courant de ces décrets. De toute façon, le problème de l'équipe minimum ne s'est pas encore posé pour mes films.

6 Je n'ai pas de « projet le plus cher », car je n'ai nulle envie de tourner en 1965 ce qui me tentait en 1960.

7 Je suis pessimiste sur l'avenir du cinéma français s'il continue à limiter son horizon aux Champs-Elysées.
Je deviens optimiste en pensant que, de la 5e Avenue à Tokyo et de Madrid à Karachi, il y a des dizaines de milliers de salles qui attendent en ce moment des films.



Le Bonheur : Agnès Varda, Jean-Claude Drouot, Marie-France Boyer.

5 Je ne les connais pas.

6 Je réalise actuellement mon projet le plus cher. Aux deux sens du mot.

7 Un peu inquiet. Car je constate que le succès des films est à l'inverse de leur qualité.

François Reichenbach

alain robbe-grillet

1 Je prépare un film qui doit être purement américain : producteur new-yorkais, argent américain, parlé anglais, acteurs américains, etc.

2 Je suis satisfait des conditions de production de mes derniers films. C'est-à-dire que, comme auteur pour *Marienbad*, comme auteur-réalisateur pour *L'Immortelle*, la production m'a laissé une entière liberté créatrice.
Sur toutes les autres questions, je ne sais guère quoi vous répondre, ne connaissant même pas les règles et décrets dont vous parlez. Il est possible que l'opinion couramment répandue — que le cinéma va mal — soit juste dans l'ensemble ; mais n'est-ce pas là une chance pour le cinéma ? Quand les structures officielles vacillent, les tentatives nouvelles risquent davantage de pouvoir se réaliser.
C'est la grâce que je nous souhaite.

marc sator

1 Je monte actuellement mon premier long métrage, *L'Eté algérien*.

2 *L'Eté algérien*, comme *Lawrence of Arabia*, a été tourné sans budget, mais dans l'autre sens : sans budget du tout, excepté la somme nécessaire à l'achat du négatif, somme prêtée par des amis. La partie de l'équipe qui ne se trouvait pas sur place s'est entassée, à ses frais, avec armes, bagages et matériel (qui appartenait à l'opérateur), sur les ponts des « Ville d'Alger » et « Tunis », comme dans *Exodus*. Alger ne manquant pas d'appartements libres dans les circonstances actuelles, le logement de l'équipe ne posa pas de problèmes : autodéfraiement bien sûr. Bien sûr aussi, il est inutile d'ajouter que l'équipe sera payée en participation, ni que cette équipe ne groupait que des amis. Côté officiel, grâce à l'amabilité des autorités algériennes, l'autorisation de tournage fut obtenue rapidement et nous eûmes les plus grandes facilités d'accès à certains endroits publics. Le premier montage achevé, grâce à la compréhension du laboratoire, il s'agira de faire rentrer le film dans le système et de vérifier que l'expérience était viable.
Ce système de « production » n'est satisfaisant que pour autant qu'il y a une adéquation entre lui et le sujet du film ; bien sûr, impossible de tourner *Cleopatra* ainsi, mais aussi il faut avoir à l'esprit lors du choix et de la préparation du scénario ce que seront les conditions de tournage pour que, d'une part, les évidentes contraintes ne s'exercent qu'à ce stade où elles peuvent être enrichissantes, et non au stade de la réalisation où elles seraient catastrophiques, et que, d'autre part, les avantages soient exploités au maximum.
Les avantages : par-dessus tout, la liberté, mais aussi et par exemple : l'image en extérieur n'est continuement belle que si l'on dispose d'un système d'éclairage américain, à tous les sens du mot, ou bien que si l'on peut se permettre d'attendre et de choisir sa lumière, ce que l'on peut justement faire ici ; et aussi la participation involontaire d'une figuration forcément intelligente qui fuirait ou gênerait un gros tournage (là encore, tout dépend du but visé, ce qui est parfait pour un sujet moderne et réaliste serait un grave handicap pour un peplum) ; et encore, la possibilité d'utiliser toutes les ressources des acteurs dans la mesure où les rôles ont été choisis et écrits pour eux.
Les contraintes : manque d'argent évidemment, et l'obligation de choisir un sujet actuel, l'emploi de décors naturels, une distribution adaptée aux possibilités, etc.
Donc « cinéma de chambre », ici de plages et de forêts, moyennant quoi : parfaitement satisfait.

3 & 5 Dans l'ensemble, je suis tout à fait d'accord avec l'avis général qui apparaît après lecture des questionnaires déjà parus : la distribution des films français en général est, sauf exception, pour le moins curieuse ; pour le problème des cartes et des équipes minima, tout est affaire d'exception.

6 Un film qui se passera à Paris l'hiver et reprendra certains personnages de *L'Eté algérien*.

7 Attentiste : certainement pas. Optimiste ou pessimiste : quelle importance ? L'important est de bien vieillir et de faire des films.

marc Sator

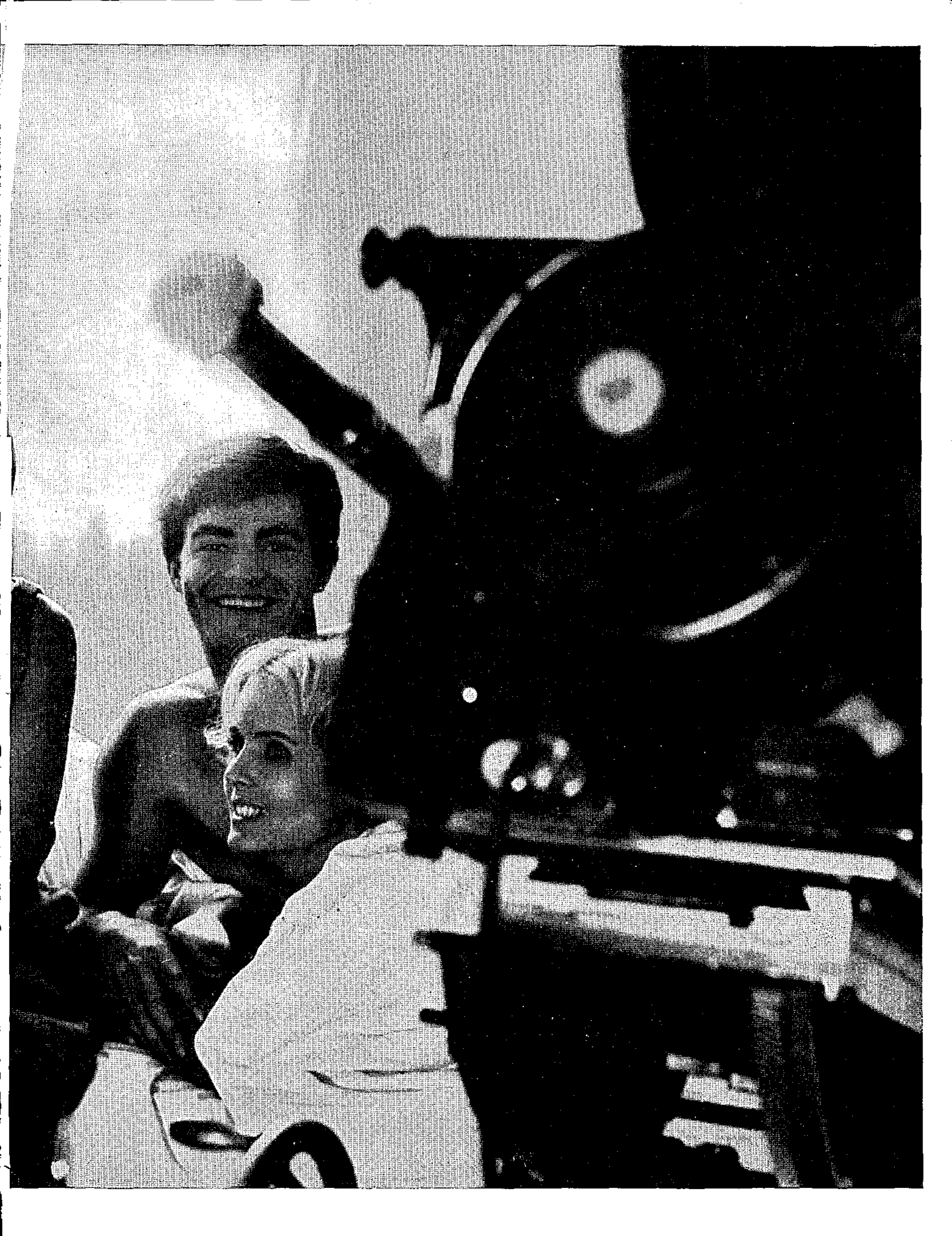
agnès varda

1 Je viens de finir *Le Bonheur* et j'ai déjà envie de tourner.
Je prépare *Les Créatures* — le film sera produit normalement, c'est-à-dire, pour ce type de film, avec un petit budget et la plus entière liberté.

2 Oui, très. Mag Bodard a produit *Le Bonheur* avec intelligence et amitié.
Auparavant, j'avais produit en coopérative *La Pointe courte*, donc avec des tas de problèmes et une totale liberté ; puis Georges de Beauregard a produit *Cléo*, me laissant entièrement libre dans les limites d'un petit budget.
Donc, je me suis bien entendue avec les producteurs dont le nom finit par « ard » ; je n'ai qu'à continuer avec Mag Bodard, jusqu'à ce que Jean-Luc Godard, ou Raoul Coutard, ou Roger Leenhard, ou Jacques Bard, ou Jean Vilard, ou Philippe Dussard me proposent de travailler pour eux.

3 En général, les films ne sont pas mal distribués, mais presque toujours mal exploités.
En particulier, les films particuliers comme *Pickpocket*, *Muriel*, etc., sont mal distribués, mal lancés, et mal exploités.
Le cinéma n'est plus populaire parce qu'il n'y a plus de bonnes salles de quartier.
Le cinéma est devenu un spectacle cher ; reste la télévision pour les gagne-petits.
Pourquoi n'y a-t-il pas eu, pourquoi n'y a-t-il pas l'équivalent pour le cinéma du travail de prospection fait par le T.N.P. pour amener le public populaire (les associations culturelles et autres comités d'entreprises) à aimer le théâtre de qualité et surtout à avoir envie de voir vite les nouveaux spectacles ?
Le travail des ciné-clubs est énorme, mais il amène au cinéma des gens qui l'aiment ou le connaissent déjà.
Pour que le public populaire ait envie de voir vite un film nouveau, pour qu'il prenne goût au cinéma-nourriture en plus du cinéma-distraction, il faut réorganiser complètement la distribution, et surtout l'exclusivité, pendant laquelle le prix exorbitant des places limite les spectateurs à une élite bourgeoise qui catalogue les films et décide de leur carrière.
Si tout était organisé pour qu'au lieu de 100.000 spectateurs payant 10 F, il y en ait 400.000 et peut-être 500.000 payant 2,50 F, le cinéma retrouverait sa raison d'être le spectacle populaire par excellence.
Il y aurait plusieurs types de films exploités de la même façon.
Par exemple, si un ouvrier pouvait voir, pour 2,50 F, et dès qu'on en parle dans les journaux et à la radio, *L'Année dernière à Marienbad*, et aussi *Angélique, marquise des anges*, et aussi *Jules et Jim*, et aussi *Les Barbouzes*, s'il pouvait donc voir ces films dans un des C.N.P. (cinémas nationaux populaires) de son quartier, si la séance de cinéma commençait à 8 h et qu'il puisse aller se coucher à 10 h, si par conséquent on supprimait l'abominable première partie et la longue vente des friandises qui fait tant de profit aux exploitants qu'ils se fichent du film ; si l'ouvrier donc pouvait voir beaucoup de films facilement, il les verrait tous ou presque tous, malgré la télé, il en prendrait, il en laisserait, il choisirait ce qu'il aime dans ce qu'il voit ; quant aux films inhabituels ou exotiques, il y penserait, il en parlerait, bref il aimerait le cinéma.
Jacques dit que cette vision du cinéma est utopique ? L'est-elle ?

4 L'actuel système de production... euh...
Les distributeurs n'aiment que les vedettes.
Et si un film (dit « ambitieux ») n'a pas l'avance de la Commission du Centre, c'est comme une fille sans dot, au dix-neuvième siècle, dans la bourgeoisie...



Le sucre du sel

esquisse d'un portrait : le néoprécautionnarisme par Pierre Kast

Il est possible que le cataclysme favorise l'idylle, que, dans les naufrages, la milliardaire tombe amoureuse du stewart, le play-boy de la femme de chambre. Il y a gros à parier, pourtant, que, sur les radeaux, ou dans les canots de sauvetage, quelqu'un dira : moi, voilà ce que j'aurais fait. Au café du commerce, des retraités assis devant des mazagrans et des dominos, mais bien d'autres aussi, dans leurs salles de rédaction, dans des bureaux d'éditeur, tentés par le jour le plus long, refont les batailles avec des allumettes. Moi, si j'étais Rokossovsky.

Ainsi de toutes les périodes de crise. Les solutions prolifèrent. Chacun mélange sa primitive analyse de la situation avec ce qui l'arrange, ce qui pourrait l'enrichir, voire le salut de son âme. Le cinéma, en cette fin de l'hiver 1965, en France, a ses nerfs, phénomène tout à fait justifié. Le nombre des spectateurs diminue. De moins en moins de films se font. Des fortunes s'écroulent. D'autres surgissent, il est vrai. Il y a une loterie du succès, et des gros lots. Alex Joffe, auteur de ce film adorable, « Les Assassins du dimanche », gagne cette année le même que jadis « La Guerre des boutons ». De bâtardes coproductions se multiplient. On donne dans le géant, un petit géant à l'échelle française. Tous s'énervent, règlent de vieux comptes. Une brume s'épaissit. La T.V. recueille des doléances, et recrute.

Tout devrait incliner à l'interrogation, à l'incertitude. Tout conduit aux affirmations, aux facilités, aux anathèmes. La tentation vient de jeter un regard froid sur ce tumulte, mais, est-ce seulement possible ? Trancher, décider, juger, conseiller, quel péril. On a envie de dire, comme au début de "Lord Jim" : « Nous devons chercher notre chemin dans l'ombre, avec l'éternelle inquiétude de faire à chaque minute un pas irrémédiable, avec l'appréhension de nous dire que, si nous gardons encore l'espoir de nous tirer d'affaire, nous n'en avons aucune certitude... » Tout devrait amener au doute, à la prudence. Mais la panique et la peur conduisent à l'agression, à la magie, à une parodie de guerre civile. Il suffit pourtant de regarder le territoire en état de crise pour voir quelques évidences.

Les choses se divisent en deux, selon Epictète : ce qui dépend de moi, et ce qui ne dépend pas de moi. Il ne dépend pas de moi que les films soient, ou non, un objet de négoce, ils le sont bel et bien. Je ne reproche certes pas aux gens du commerce de vendre les films. Juste de mal les vendre.

LES MAGASINS D'ÉPICTÈTE

Au fait, de quelle manière se vendent-ils ? Au public, je veux dire. Au niveau des exploitants, des salles. Le propriétaire reçoit le film, qu'il a parfois choisi, accompagné de photos et de matériel publicitaire. Il affiche le tout, avec des punaises, s'il est pauvre. Puis il s'asseoit derrière sa caisse et attend le client. Même technique depuis soixante-dix ans. Si le client ne vient pas, il dit que c'est la faute des films, et il en réclame d'autres. Or, en quinze ans, la manière de vendre tous les produits a radicalement changé. Vendre des nouilles, des automobiles, ou des assurances, ce n'est plus la même chose aujourd'hui. On essaie d'attirer le chaland. On fait des démarches, des plans, des études de marché. On va chercher le client là où il est. Dans une grande ville de province, l'agent d'assurances, le vendeur de voitures use sa vie, son temps et ses souliers en prospections. Ils aiment ce qu'ils font. Ils aiment ce qu'ils vendent. Les vendeurs de films ne détestent peut-être pas totalement ce qu'ils vendent. Mais lequel prospecte, contacte les associations, les syndicats, les entreprises ? Lequel se demande seulement quel film convient à qui ? Des séances spécialisées, la possibilité d'échapper au doublage infect, des cycles, des films fantastiques ou des films d'horreur présentés à minuit, la qualité d'œuvres rendue aux films, la fin du cauchemar de séances interminables accablées d'esquimaux ou de remplissages, les salles louées aux clubs, mille autres petites et peu coûteuses initiatives indiqueraient mieux le chemin des cinémas que des changements de tentures ou de fauteuils.

Je ne dis pas qu'on doit mal asseoir le client. Qui supprimera aussi le supplice des files d'attente, donnera au spectateur la possibilité de retenir sa place, ou de suspendre dans un vestiaire, le temps de la projection, son pardessus mouillé, aura moins fait, bien sûr, que celui, le saint, qui fournira une projection correcte, une image nette et intacte, mais il aura fait un pas.

Il est probable que la clientèle du cinéma change. Que des gens qui n'y allaient pas, mépris ou incuriosité, soient disposés à faire des efforts. Qu'une masse de jeunes ait le goût de sortir des tanières familiales. Difficile à prouver, sans doute. Mais Planchon, Vilar, Wilson, Dasté, Spira, dix autres encore, n'ont pas fourni une version abâtardie de ce qu'ils voulaient faire, pour attirer le client. Ils ont été le chercher, vendu leurs séances à l'avance, défriché un nouveau terrain. Ils ne présentent pas des pièces de patronage à la place de Corneille ou Brecht. Ils vont prendre par la main un public qui n'allait pas au théâtre pour lui montrer Brecht ou Corneille. L'exploitant dit : donnez-moi des films qui marchent, et je les ferai marcher.

Certes, les salles sont accablées par les taxes. N'importe quelle bataille pour tirer le cinéma de son trou commence par une bataille pour la détaxation. Cela va de soi. Cela va se faire. Mais simultanément les exploitants réclament le rétablissement de l'aide à l'exploitation. Ni les distributeurs, ni les producteurs, ni les auteurs ne peuvent accepter aveuglément cette revendication. Ni exiger qu'on accepte aveuglément les leurs. Etrange, que l'idée d'une action commune commence ainsi par vider de sens le mot commun.

Bref, un regard suffit pour voir où conduit la panique des exploitants. Premièrement, à vouloir changer la production. Le vendeur de voitures se bat pour vendre ses voitures, pas pour les faire. Où sont les batailles des acharnés qui voudraient conquérir un nouveau marché ? dans les halliers de la libre entreprise ? De petites salles, souvent groupées dans le système dit « d'art et d'essai », ou d'énergiques individualités, çà et là, combattent en ordre dispersé, sans grand poids. En fait, manquent l'imagination, le courage commercial, l'énergie mercantile. Le vendeur devrait essayer de vendre. Producteurs, auteurs, distributeurs aussi, quelquefois, cherchent dans toutes les directions, font de la gymnastique avec tous les pays, avec tous les procédés de

« La main à plume vaut la main à charrue. » Rimbaud.

financement, se cassent la tête, pour produire autrement, moins cher, plus audacieusement, parfois. Mais, au niveau de la vente au public, existe un goulot d'étranglement. La sociologie, le recrutement des exploitants n'y est pas étranger. Il serait amusant que pousse dans une section inconnue de l'IDHEC une nouvelle vague de fanatiques de l'exploitation. Qui chercherait sans précaution un nouveau chemin.

AVATARS DE LA DÉMOCRATIE

Le spectateur, dit naïvement le rédacteur d'un journal corporatif, dispose d'un bulletin de vote, son ticket d'entrée. Ce genre de journal publie, chaque semaine, une liste, baptisée statistique, du nombre de spectateurs. Plaisante démocratie, qui eut enchantée Louis-Philippe, champion du vote censitaire. Les films ne naissent pas, hélas, libres et égaux en droits. On a vu le budget de publicité d'une superproduction étrangère égaler ou dépasser le budget total d'un film français moyen. La publicité, le choix de la salle, le choix de la date de sortie, ont évidemment une influence décisive sur la carrière d'un film. Une sortie discrète au milieu du mois d'août, dans une petite salle, ce n'est pas la même chose qu'une sortie au Gaumont-Palace, la semaine de Noël. C'est assez dire que toute statistique qui ne tient compte ni du prix de revient du film, ni de la publicité, ni des conditions de la sortie, n'est plus du tout une statistique, mais un tour de passe-passe. Ce mot succès n'a pas le même sens pour deux types de production et de vente, opposés. Cent mille spectateurs pour une superproduction d'un ou plusieurs milliards, ce n'est pas la même chose que cent mille spectateurs pour un film de cent millions. Claro. Evident.

Mais pas évident pour la distribution, étrangement prise en fourchette. Les réseaux de salles lui tiennent la dragée haute, mais, par le biais des avances, elle est devenue le banquier, et le véritable initiateur de la production. Au point que, sachant que c'est avec leur argent que se font les films, les distributeurs réclament une part de l'aide à la production, ayant toutefois eu la précaution de ne pas prendre les risques de la coproduction. Ainsi la crise provoque-t-elle de très étranges combats. En effet, la conception du risque, l'idée de jeu, d'une mise qui peut rapporter gros, sont inhérentes à l'activité de producteur. Lequel fait en général les films à la pièce. Le distributeur, lui, étale ses risques. S'il distribue dix films, deux succès, souvent, remboursent sa tranche. Enfin, quelquefois. Je ne parle même pas des commissions de distribution, qui font rouler la maison, et ne sont pas destinées à rembourser le capital investi. La tendance à aligner toute une tranche sur le risque le plus bas devient générale. Un producteur sait que le risque engendre, si on l'obtient, un succès proportionnel. Un distributeur s'en moque. Il aura tendance à renoncer au film pilote pour devenir l'homme du second film, le film qui ressemble à un succès déjà obtenu, qui l'imite ou le démarque, et souvent, capote précisément pour cette raison.

Le producteur, lié, de plus en plus, à l'avance de distribution, va, quoi qu'il en ait, en venir à cette facilité, au démarquage, à l'utilisation d'acteurs réputés à succès, dont le cachet n'aura plus d'importance, puisque le distributeur, en tout cas, le couvrira. Remarquons, juste en passant, la responsabilité ainsi accrue de l'acteur, dans ses choix, ou dans ses acceptations, et l'inversion des rapports auteur-acteur. Banalités, peut-être.

Au départ, dans l'idée originelle, la commission d'avances sur recettes, d'avances sur aide, devait, doit, aider des projets de films pour leurs qualités propres. Attaquée de tous les côtés par les producteurs commerciaux qui haïssent à la folie certains de leurs confrères, par des auteurs évincés, par les marchands, par les critiques, la malheureuse commission a la vie dure. Composée en partie d'auteurs, on lui reproche jusqu'à se favoriser elle-même en la personne de certains de ses membres. Comme si les exemples d'autres commissions, d'où sont absents les auteurs, sélection pour les festivals, pour les semaines de propagande, etc., démontraient que jamais de tels faits ne se produisent.

Ajoutons la double terreur de la censure et de la cote morale, la perte sèche que provoque une interdiction, ou une mauvaise cote, et on se fera une idée judicieuse du cahier des charges qui s'impose à tout producteur putatif. Dans l'indifférence d'un ministère qui eut à sa disposition des armes incroyables telles que, sans même parler des avances, l'existence d'un secteur nationalisé de production, d'exploitation, et de distribution. On pourrait presque parler d'une capitulation de l'Etat, face aux grosses sociétés, si cela n'était que l'un des aspects de cette activité du secteur gouvernemental. Il y en a d'autres. Indifférence, certes, mépris du cinéma, précaution et souci de ne pas gêner la télévision, crue plus maniable, plus utilisable.

Un peu longues remarques. Fragmentaires, pourtant, et contradictoires. Fausses, peut-être, bien qu'évidentes. Nécessaires toutefois si l'on veut aborder l'examen de questions moins économiques. Qui oublie ces données de base, marche sur la tête.

LE SYNDROME DU GHETTO

De tout ceci, que j'oublie ou que je néglige, nait, au niveau de la réflexion sur le cinéma, une grande confusion.

Premièrement, à la hauteur de la pensée des marchands, et de leur vocabulaire. Un film réputé commercial, qui ne marche pas, ne cesse pas pour autant de l'être, commercial. Un film réputé difficile qui obtient un succès ne devient pas commercial pour autant. Le succès d'« Hiroshima » a été considéré comme redoutable par certains vendeurs, parce qu'il troublait la marche ordinaire des choses : c'est dire que le mot commercial prend, d'une manière inattendue, un contenu esthétique. Passons sur ces fadaises. Ces gens ont perdu leur clientèle habituelle, et sont hors d'état d'imaginer les efforts qu'il faut faire pour en trouver une autre. Au moins, les pionniers de la libre entreprise, les grands-pères défricheurs avaient une mentalité conquérante, un peu dure à passer pour les populations sous-développées qui en faisaient les frais, et avec les résultats que l'on sait, deux ou trois générations après. Les petits-fils des pionniers se contentent de souhaiter que ça dure. Au temps où le livre de poche répand par dizaines de milliers d'exemplaires Butler, Larbaud ou Conrad, le microsillon Bach, Bartok ou Boulez, c'est une étrange idée

François Leterrier :
Les Mauvais Coups
(Alexandra Stewart et
José Quaglio).



que de s'obstiner à viser bas pour attirer le client.
Encore s'agit-il d'hommes d'argent. La réaction de certains auteurs, ou critiques, est plus difficile à saisir dans son mouvement. Jeanson n'avait pas de mots assez durs pour parler des mécaniciens qui lui disputaient sa qualité d'auteur, éclaboussant à l'occasion quelques producteurs de ses commensaux. Il écrivait, d'autres dénaturaient, par la production ou la mise en scène, ces monuments. C'était un artiste. Je ne connais ni ses romans ni ses pièces. Mais « Lady Paname », comme « Le Mystère Barton » de Spaak, furent des démonstrations moins éclatantes que le passage à la mise en scène, aux U.S.A., dans les années 40, d'un Preston Sturges ou d'un John Huston. La locomotive de l'histoire ne s'est pas arrêtée. Le temps de l'aigreur est venu. Le mot « auteur », le mot « littéraire », le mot « intellectuel » provoquent ses pareils. Curieux paradoxe. Ils réclamaient des auteurs. Les voilà. Feu. On aimerait trouver une explication sans déranger l'ectoplasme du docteur Freud.
Un succès, mettons même un des rares ou modestes succès d'un film dit de la nouvelle vague, en quoi dérange-t-il un Audiard, par exemple ? Il ne lui enlève pas un spectateur, pas un gramme de réputation chez les producteurs qui le payent. Alors, d'où vient cette colère sacrée, à longueur d'articles, d'interviewes télévisées ou radiodiffusées. Un succès d'Audiard me réjouit plutôt. Je trouvais très injuste l'échec de son meilleur film, « Une histoire d'amour », fin, touchant, sensible et méconnu. Sens de l'humour ou pas, ses déclarations, son goût du scalp, sa volonté de détruire les autres rendent un son troublant. Qu'est-ce qui fait rugir Audiard ? Semblablement, on est amené à se poser bien des questions sur d'autres rugissements. Systématiquement, un groupe de critiques a ouvert la chasse à un gros gibier, nommé, pour simplifier, « prétention ». Plaisants chasseurs, fort divers, guère amis, et plaisante chasse, si on découvrait de quoi ils veulent parler. La cible, le plus souvent, est Godard, ou Resnais, mais ils ne sont pas les seuls. On peut se demander à quoi correspond cette violence qui ne se lasse jamais. Comme si l'excès d'ambition intellectuelle était le danger principal qui menace l'existence du cinéma en France. Seulement l'âne de la fable, responsable de la peste. Il faut supposer qu'un tabou puissant a été violé. Quand Godard cite Aragon, quand Resnais détruit la chronologie, quand quelqu'un raconte d'une manière personnelle une histoire qui lui est aussi personnelle qu'un sujet de roman l'est pour un romancier, le sujet d'un essai pour l'auteur de l'essai, un mot-valise apparaît, un double mot, une valise à deux soufflets : prétention, et littéraire. Les coupables ont abandonné le domaine verdoyant et rassurant, l'éden, où s'ébattaient les cinéastes avant le péché. Ils ont droit, ces bons sauvages, à quelques activités tolérées par les missionnaires, les chevauchées non-pensantes, les anecdotes sans signification, le vaudeville respectueux, la satire sans généralisation, la gaudriole, la plaisanterie graveleuse, mais pas l'érotisme, pas le lyrisme, pas la tragédie, pas l'inquiétude ou l'angoisse, pas l'éthique. Une certaine esthétique, identifiable et classifiable, à la rigueur.
S'il y avait, dans ce domaine, un compteur Geiger, un certain nombre d'expressions le ferait cliqueter : « Est-ce bien la fonction du cinéma », « Au lieu de prétendre à la pensée primaire, il vaudrait mieux se souvenir que le cinéma est un spectacle », « Ah, voilà qui nous change de nos pseudo-penseurs ». Et la suite.
Arrêtons-nous une seconde. Une odeur familière fait palpiter ici les narines sensibles. On a comme l'impression de déjà vu. Ceci revient à traiter le cinéma comme les racistes font des nègres ou des juifs. Le raciste breveté trouve que les nègres devraient se contenter de faire de la musique, ou de cirer les souliers, les juifs, de vendre ou d'acheter des fourrures ou de la bimbeloterie. Il a sa conscience pour lui, il ne veut pas les détruire. Juste les maintenir à leur place. D'où, bien sûr, les ghettos. Dire que le cinéma doit se maintenir dans ses limites, renoncer à sa prétention, faire le bouffon, distraire, les limites en gros qu'on attribue conventionnellement, et par erreur, au spectacle, revient très exactement à lui assigner un ghetto.
Un racisme vaut l'autre. Il n'y en a pas un bon, et un mauvais. Il y a une démarche du racisme, une démarche des fanatiques du monde des seigneurs, ou de ceux qui, consciemment ou non, en appliquent les normes. Celui-ci vaut les autres. Attribuer au cinéma un domaine réservé, et lui interdire toute incursion dans l'autre, c'est la même chose qu'interdire aux juifs d'être physiciens, aux nègres d'être économistes. C'est faire une rafle pour ramener au bercail les indociles. Excusez l'exagération : il n'y a pas de camps. Et beaucoup de ces pourfendeurs de la prétention hurlent de rage de se retrouver dans la peau d'un commissaire aux affaires du cinéma. Mais c'est comme ça. Utiliser un certain type de raisonnement engage plus qu'on ne croit. Bonnes âmes progressistes, vous daubez sur les imprudences d'un jeune-homme — et vous avez une paille dans l'œil. On ne demande pas (mais qui ?) au cinéma une Weltanschauung, mais une distraction. Si je veux penser, je peux prendre un livre, disent-ils. Ils parlent d'analphabètes, et de culture mal digérée. C'est aussi ce que disent les penseurs de l'Afrique du Sud, parlant de leurs nègres. Effarant complexe de supériorité. Sur le Parnasse se célèbrent des festins spirituels, auxquels le cinéma n'a pas droit. Curieux trajet qui ramène le cinéma du caviar au hareng-saur.
Il y a des corollaires, à l'infini. Un tel s'indigne : un cinéaste s'est permis d'écrire un article sur un autre. Comme



Alain Cavalier : L insoumis (la passion d'Alain Delon).

si les littérateurs se privaient. Mais voilà, ce qui est bon pour les Blancs... Je sais : un raisonnement par analogie ne démontre que lui-même. Aussi bien n'est-ce pas un raisonnement. Juste la description d'un symptôme. Dont la maladie est un prodigieux, et informulé, mépris des films et du cinéma. Ils ne veulent pas le détruire, mais seulement obtenir qu'il se tienne à sa place.

UNE ÉCOLE DE LA CHARRUE

Le caractère hâtif de cette énumération, certes, ne m'échappe pas. Je n'avais nullement l'intention de faire un inventaire exhaustif des maladies, plus ou moins endémiques, du cinéma français. Mais seulement de décrire un climat, de donner quelques points de repère. Au niveau des œuvres, au niveau de la création, trois films, trois auteurs, me semblent avoir été les victimes plus ou moins consentantes de cette atmosphère de panique et de tension, de cette période darwinienne, où la survie des plus aptes n'a jamais été l'enjeu d'une aussi rude bataille. Je voulais, disons, donner quelques indications sur le site de cette bataille.

Avant d'en arriver au vif du sujet. Ce qui n'est pas simple. Il s'agit de films que je trouve très estimables, très soigneusement faits. Dont le souci artistique est évident. Le souci de la forme, extrême. Aucun de ces films n'est bas, grossier, ou méprisable. Ils sont le fruit d'un dur labeur, d'un travail patient, soigné, méticuleux, inattaquable, sur ce plan. Leur fortune a été diverse. Leur succès, variable. L'un d'entre eux, au moins, a connu le haut du tableau statistique. Je ne veux ni les dénigrer, ni leur nuire. Aussi bien, leur sortie est-elle déjà ancienne, leur carrière en exclusivité et dans les grandes villes, terminée. Aucun danger, donc, d'empêcher un seul candidat spectateur éventuel d'aller les voir. De plus, je n'ai aucune illusion sur l'importance ou la portée de ce que je vais en dire.

Il s'agit de films que relie une curieuse parenté. Leurs auteurs ont à peu près le même âge, se connaissent, éventuellement travaillent ensemble. Pas vraiment une école. Mais presque. J'ai même un nom à lui donner, si elle existe : le néoprécautionarisme. Ces trois films sont: « Les Mauvais Coups », « L'Insoumis » et « Le Feu follet ». Je ne veux ni les analyser en détail, ni en faire une critique dans les règles habituelles. Je me borne à une de leurs facettes, à l'un de leurs aspects, sans prétendre au jugement, ni même à la classification, toutes choses, d'ailleurs, qui me sont étrangères.

Un roman de Roger Vailland, le plus achevé, sinon le plus riche. Un couple, un décorateur et sa femme, lié par la complicité d'un mauvais coup antérieur. Le mauvais coup étant très exactement décrit. Ce couple s'enfonce, délibérément, dans un autre univers, où l'alcool joue un rôle décisif. Un exil délibéré à la campagne, comme pour ramener à une épure l'action dramatique.

Le film tiré de ce roman par François Leterrier est noble, d'une grande beauté d'images, — le rythme intérieur du découpage plein de rigueur. De soin. La caméra est savante. Maîtrisée. La production, confiante, éclairée, généreuse, d'après ce que je sais. Le roman n'est pas trahi; l'auteur a participé à l'adaptation. Aucun motif bas, aucune cuisine, qui eût dénaturé, croyait-on, l'œuvre initiale. Il n'y a pas de fidélité en soi. Où donc est le point de fidélité ? Quelle démarche curieuse amène l'intention à son contraire ?

Milan, décorateur, un intellectuel, quoi, quand il boit, ne sort pas de la vie, de sa vie — qui n'est pas séparable de ce qu'il fait. On dit « métier », je crois. Changer le métier, dans un sens, c'est changer l'homme. Il est tout à fait possible qu'un intellectuel ne soit pas un personnage universel. Ni peut-être, même, connu du plus grand nombre. Il est ce qu'il est, cependant. Oublions un instant, tenons même pour un peu trop gidienne, l'idée que c'est en étant le plus particulier qu'on risque de trouver la portée la plus universelle. Je n'ai pas l'intention de poser des problèmes d'ordre esthétique ou éthique, mais plutôt d'essayer de reconstituer une démarche. Faire de Milan un conducteur de voitures de course n'est pas, en apparence, choisir une activité plus universelle. Elle est plus, et mieux connue. Plus prestigieuse. Les journaux, la télévision, le cinéma. Le romantisme de la légende, de la geste, du pilote d'essai. Refuser dans ce cas, donné ce qu'est Milan, de garder à un personnage clé sa qualité d'intellectuel ne peut s'expliquer que par la volonté délibérée, et d'une certaine façon, bien naïve, de rechercher une plus grande audience. C'est plus juste, je pense, que chercher la clé de cette transformation dans une sorte de honte, de timidité honteuse, devant la qualité, la qualification plutôt, d'intellectuel.

Bien. Voici Milan devenu un manuel, et un manuel de prestige, comme on dit un chanteur de charme. Acceptons même l'idée que son activité sera plus « visuelle ». Suivent de là des conséquences bien étranges. Si Milan conducteur boit, il ne peut plus conduire, il va directement contre une part essentielle de sa vie, son métier, comme on dit. Il ne boit donc plus, ou il boit moins. Autrement, en tout cas. Il ne s'enfonce plus dans cette autre univers qu'est celui de l'alcool, si bien inventorié par Malcom Lowry. Or, Roberte, sa femme, son complice, continue, elle, à boire, par définition. Le thème des deux complices qui explorent, qui ont exploré si longtemps, les grandes profondeurs, est ainsi radicalement détruit. Le film devient l'histoire d'un homme qui regarde sa femme boire, ce qui est sûrement un sujet, mais, à coup sûr, pas le même. Je force peut-être, mais c'est ce qu'on voit. La complicité dans le mauvais coup se ramène alors à une peinture du cheminement de la jalousie dans l'esprit d'une femme. Déséquilibre encore accentué par le déséquilibre de

l'interprétation. Etre le complice de Simone Signoret, fabuleuse actrice, supposait un fabuleux acteur. Les qualités de Kernan sont grandes, mais pas à cette hauteur. C'est le fusil de chasse opposé au canon de 75. La précaution initiale engendre ainsi une réaction en chaîne. Parti sur la méfiance de l'intellectuel, le film bascule, élimine la peinture du couple, Merteuil n'a plus de Valmont devant elle. Je ne veux pas dire que « Les Mauvais Coups » sont une variation sur « Les Liaisons », certes. La grandeur quasi tragique du texte est construite pourtant sur un couple, sur le rapport des forces à l'intérieur d'un couple. Plus de couple, plus de tragédie. Plus d'évolution du rapport des forces, plus de clés pour ouvrir les singuliers placards épars dans les esprits et dans la maison. Le film ne capitule pas, il n'édite pas en bibliothèque rose un condensé abâtardi du thème d'origine. Il raconte autre chose.

« Nos actes s'attachent à nous comme sa lueur au phosphore. Ils nous dévorent, mais ils font notre splendeur », dit Gide. Ainsi du mauvais coup. Mais on le cherche dans le film. Ainsi la précaution prise, la simple précaution, se retourne finalement contre elle-même. Elle ôte infailliblement la clé de voûte. La beauté formelle, qui sera bien plus grande encore dans « Un roi sans divertissement », n'est ni une excuse ni un système de sauvetage, encore moins un alibi. Sans la moindre bassesse, sans la moindre intention de nuire, sans la moindre recherche frauduleuse du succès, le film est autre, altéré, on pourrait dire aliéné. Par la précaution.

KINDER, KUCHE, KIRCHE, UND BETT

J'ai lu, depuis un certain nombre de mois, quelques articles, dont j'ai compris que les auteurs trouvaient, dans les films d'Alain Cavalier, les seuls exemples de films politiques faits en France, les seuls exemples de films où la réalité politique serait intégrée à l'action dramatique et, pour une fois, montrée. Certes, dans « Le Combat dans l'île », on voit s'entraîner des conspirateurs dans lesquels il est aisé de reconnaître l'OAS, on voit tirer au bazooka, on voit un personnage, magistralement joué par Trintignant, couturé de tics psychologiques d'origine indubitablement politique. Ce qui n'est ni commun, ni fréquent. Il faut franchir un pas considérable pour trouver dans ce film, beau, souvent sensible, éclairé par un personnage de femme, plein du charme de Romy Schneider, le produit exemplaire du nouveau réalisme. Le yacht sur la rivière, le syndicaliste du moulin d'Andé, je vois bien qu'ils sont là comme épisodes, comme ornements, comme paraboles, peut-être, comme plaisanteries, à coup sûr. Et puis, je n'ai rien contre les téléphones blancs. Mais enfin.

C'est avec le second film d'Alain Cavalier, « L'Insoumis » (1) que les choses se compliquent. Un premier quart d'heure admirable, dans Alger. Plein de vigueur, de force, de clarté dans l'exposé. « Je n'ai pas voulu faire un film politique », a dit Cavalier. C'est bien dommage, car c'est effectivement de son aspect politique que tire sa force le début du film. Et le seul début du film. Il est trop facile de répondre à Cavalier que toute réalité est premièrement politique. Bon, il y a une manière réactionnaire de faire la cour aux filles. Faut-il admettre, si l'on s'en tient à ses déclarations, que Cavalier a fait de la politique sans le savoir comme Monsieur Jourdain de la prose. Ou bien, est-ce une hypocrisie sublime à la Valéry : je n'ai rien voulu dire, on peut donner à mes poèmes le sens que l'on veut, toutes les interprétations sont légitimes. Ici, ce sont donc les autres qui apportent la politique, car personne ne l'y avait mise. Sage précaution.

Car une histoire d'amour, il faut encore examiner laquelle, est plaquée sur une réalité qui n'en impliquait pas. Que l'avocate s'intéresse, avec passion même, à ce qui se passe dans la tête du militaire fanatisé qui la délivre, et qui va jusqu'à déserter sa cause, bien. Cela s'est vu. Semblablement, les raisons du militaire peuvent s'examiner. Sujet fascinant. Brutalement transformé par l'irruption de l'histoire d'amour, par l'arrivée soudaine de motivations amoureuses. Comme si, pour rendre l'histoire accessible, compréhensible, charnelle, visuelle, humaine, je ne sais pas, il avait fallu la replonger aussi vite dans la convention. Prendre la précaution de s'en tenir à une explication bien classique, bien reconnaissable. Et dont la première conséquence est d'être amené à raconter une autre histoire. A partir de Lyon, le film bifurque si brutalement que, rétrospectivement, le début même en est modifié. Comme si toute motivation de l'action d'une femme ne pouvait être qu'amoureuse. Curieuse variation sur le thème Kinder, Küche, Kirche, à quoi on ajoute le lit. Ou, pour être tout à fait précis, auquel on substitue le thème du lit. Ce qui est bien expliqué dans tous les vaudevilles à caleçons. Ou, pour être plus noble, ce qui se cache derrière toutes les foutaises sur l'éternel féminin, ce qui est dissimulé derrière le mythe de la nana, ce qui est implicite dans toute misogynie.

Retournée comme un gant, l'intrigue se trouve à l'opposé de ses intentions explicites ou implicites. Politique, elle est détruite par une histoire d'amour de bazar. Histoire d'amour, elle se réduit à la plus plate convention. Sur le berceau de cet enfant, une fée marraine s'est penchée : la précaution. Elle, constamment présente, jusque dans les détours les plus inattendus. Ce critique qui hurle quand Godard, ou un autre, fait une citation littéraire, laisse passer sans rien dire les citations de Cavalier. La fuite du couple en voiture cite, de Fritz Lang, « You Only Live Once », le retour du gangster fugitif, pour y mourir, dans sa campagne natale, cite, de John Huston, « Asphalt Jungle », et ce héros qui se ferme les yeux lui-même à l'instant de sa mort cite gaillardement, de Godard, « A bout de souffle ». Deux poids donc, deux mesures, simplement sans doute parce que Cavalier a pris la précaution de faire des citations cinématographiques...

UNE LOGIQUE PARALLÈLE

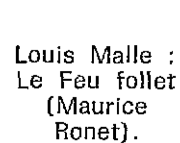
Je ne suis pas un amateur de Drieu. « Rêveuse bourgeoisie », je sais bien. Question de goût. Je crois que même les amateurs ne mettent pas « Le Feu follet » au premier rang. Le choix de ce roman, le choix de la méthode d'adaptation, comme les moyens de réalisation, furent absolument libres. Le metteur en scène, qui est volontiers écouté, qui jouit d'une grande notoriété, qui sait, bien légitimement, l'importance de la publicité dans une carrière, s'est longuement expliqué. Il sait bien, il le dit, qu'il est l'un des hommes les plus libres du cinéma français. Ce qu'il veut, et comme il le veut. Aucune pression extérieure ne l'a donc poussé à faire subir au sujet une rude transformation. Il a dit lui-même qu'il avait fait du personnage de drogué un personnage d'ivrogne pour des raisons qui tiennent à l'audience qu'il souhaitait à son film. Voici donc la question, la seule dont je veuille parler, en pleine lumière. Pour des raisons de précaution, qui sous-entendent un certain mépris du public, on opère une modification, qu'on croit peut-être mineure, d'un personnage, ou du sujet; à quel prix ? Que reste-t-il de l'intention initiale ?

Le drogué, encore y en a-t-il bien des variétés, se mure dans un univers clos. Cet univers de repli peut être solitaire, sans l'être obligatoirement, on sait le plaisir de recruter. Mais c'est un monde de silence. Autour de lui, l'esprit construit peu à peu comme une sorte de tour. La communication se réduit, se ralentit, se fait tacite. Même si le peyotl, la mescaline, transportent l'usager dans un monde de visions, dans un maelstrom de sensations, de perceptions, d'intuitions, ou de prémonitions, c'est un monde marqué de la non-communication. Les choses tournent plus vite et mieux. La volubilité, ou la sensation de volubilité, la richesse et le pittoresque du vocabulaire, des images, le délire souvent poétique, le sentiment d'une subtilité accrue dans la perception des rapports, apparaissent, grandissent. On change aussi d'univers.

Mais dans la théorie des univers parallèles, on suppose qu'il y a une infinité d'univers parallèles. L'univers parallèle de la drogue est un autre univers parallèle que celui de l'alcool. Les lois, les contours ne sont pas semblables. « Le Feu follet » de Drieu raconte pathétiquement la passion, la marche au suicide, la cérémonie, quasiment le rituel de ce suicide, d'un homme qui a pratiqué l'univers de la drogue. Je ne dis pas qu'un alcoolique ne se suicidera pas. Mais d'une autre manière. Pour d'autres raisons. Avec un autre rituel. Différemment, bref, et c'est différemment que valent les choses, Gide aura passé

assez de temps de sa vie à le dire. La mise à mort, dans une corrida, est aussi un rituel, un autre. L'exécution d'un condamné, encore un. « Feu follet », le film montrant un rituel pour un autre, un suicide pour un autre, aboutit en fait à la confusion. Dommage que le sel ne soit pas sucré, on pourrait en adoucir ce qu'on mange ou ce qu'on boit. Ce qui fait le prix d'une chose, la qualité du sel de la terre, c'est sa singularité. Si le sel perd sa saveur, dit l'évangile, avec quoi la lui rendra-t-on. La précaution prise par le scénario fait militer le film contre l'idée de singularité, contre l'individualité des personnes, contre la particularité des événements. Aboutit à dire autre chose, sinon le contraire. Pourquoi alors choisir un sujet, pour en ôter ce qui fait que, précisément, c'est ce sujet ?

Je ne conteste ni le pathétique du film, ni la qualité de l'interprétation ou de la forme. Je dis seulement qu'une logique secrète et implacable conduit, par la précaution, à faire un objet radicalement autre — et je ne comprends pas, ou qu'elle n'ait pas été perçue, ou qu'on l'ait acceptée. Je ne veux pas non plus confondre la clarté du propos, et la beauté de la forme. On peut très bien savoir ce qu'on veut dire, et faire un film mauvais, de toute évidence. Mais le phénomène qui me trouble, auquel je reviens sans cesse, c'est l'étrangeté de la démarche qui pousse à choisir un sujet pour en traiter un autre.





Louis Malle : Le Feu follet (Maurice Ronet).

LES COURTS TERMES DE LA PRÉCAUTION

De ce rapide survol de ces trois films, sans la moindre prétention à une analyse complète, me reste une impression ineffaçable de confusion. Intoxiqué par la drogue, ou intoxiqué par l'alcool, irréductiblement, ce n'est pas pareil. Un coureur en automobiles, ce n'est pas pareil qu'un décorateur. Une femme séduite, ce n'est pas pareil qu'une femme intriguée ou passionnée par l'aliénation politique d'un individu. Confusion sémantique. Dire que la main à plume vaut la main à charrue ne signifie pas que labourer et écrire, c'est la même chose. Cette confusion, engendrée, donc, comme je le crois, par l'usage de la précaution, c'est aussi la recherche du typique aux dépens de l'individualité, c'est quelque part le compromis et la ruse, nécessaires peut-être dans une bataille, utilisables légitimement si c'est un procédé tactique, mais... Au fond, question de goût, aussi, peut-être. Tout le monde a le droit à l'erreur. On peut respecter des erreurs généreuses, des risques, des folies lyriques, des fureurs contre la dictature du bon goût. Disons qu'il y a des erreurs que j'aime à la folie. Et que je n'aime pas la précaution, le calcul, la restriction, la sous-estimation ou le mépris du spectateur. Le néoprécautionnarisme, aussi bien au niveau de la production et de la vente des films, qu'au niveau de la création, suppose le mépris de l'interlocuteur, lecteur, ou spectateur. Ainsi bêtifie-t-on avec les enfants, qui ont horreur de ça, parle-t-on petit nègre aux sauvages.

Tout se passe comme si le souci, avant tout, de l'audience, la volonté d'accroître, avant tout, l'audience de ce qu'on dit, aboutissait à l'affadissement. Naturellement on va m'accuser de vouloir un cinéma pour happy-few. Ce n'est pas ce que je dis. Je trouve suspects ceux qui déclarent « le public est congénitalement imbécile, ce sera toujours assez bon pour lui » — ceux qui trouvent qu'il faut viser bas pour plaire. Etablir une contradiction entre l'audience et l'expression, c'est trancher à l'avance ce conflit supposé en faveur de l'audience, et juguler l'expression. De plus, la précaution n'engendre pas immanquablement le succès, ou le gain. Ce serait trop beau, bien sûr, qu'elle passe à côté, chaque fois. L'opération réussit souvent. Pas assez souvent pour qu'on en déduise une martingale infaillible. Finalement, on a presque autant de chances de se ramasser par prudence, qu'en prenant des risques. A court terme, à vue de nez, on peut croire que la précaution sera payante. A long terme, tout change.

C'est donc par goût que j'aime ce qu'il y a de lyrisme chez Astruc, d'élan vers le baroque chez Fellini, de colère chez Bunuel, de gentillesse chez Truffaut, d'obscure densité chez Godard. Et encore la force poétique de Donskoï, le souffle de Dovjenko, la violence de Nick Ray, la naïveté de Richard Brooks, tout ce qui fait apparaître les contours encore flous d'un nouveau romantisme à l'échelle des galaxies. Un film signifie. Chaque plan implique une esthétique, une morale, un choix politique, presque. Que l'auteur le sache ou non, le veuille ou non. La volonté d'expression d'un Orson Welles, le torrent impétueux qui l'emporte, elle peut bien être ce qu'elle est, démesurée si l'on veut, souffrant d'un excès d'ambition comme on peut dire, marquée du péché d'orgueil si on croit au péché. Pourtant elle est plus riche, plus fructueuse et, sur la distance, acquiert une plus grande audience que la précaution. Singulier retour.

Ce ne serait pas si mal d'inscrire au fronton d'une IDHEC idéale ces vers d'Hölderlin : « Que le mur de ma prison s'écroule,... et que plus librement mon esprit s'en aille dans la terre inconnue. »

Pierre KAST.

(1) Ce texte était écrit depuis fort longtemps quand j'ai appris le procès intenté aux auteurs et aux producteurs du film, — et sa conclusion. La mécanique judiciaire insérée dans la critique cinématographique, voilà du nouveau. Je ne crois pas à la compétence de la justice en cette matière, et je trouve tout à fait hors de propos une telle interdiction. Se sentant concernée, il me semble que l'héroïne du fait divers pouvait, ou devait, se défendre d'une autre manière. Là aussi, question de goût.

Recherche du système critique

Les deux textes qu'on va lire devaient paraître dans le numéro consacré à la « crise du cinéma français ». L'abondance des matières et les nécessités de la mise en pages auront donc retardé leur publication. Ils appellent pourtant quelques remarques supplémentaires.
En examinant, même d'une manière sommaire, ou limitée, quelques aspects de l'économie du cinéma français, les Cahiers avait tout d'abord l'ambition de présenter quelques faits. Mais aussi de dissiper quelques ténèbres. L'activité de nombreuses commissions est dissimulée comme un croiseur de bataille derrière des rideaux de fumée. Ni juridiques, ni de nature. Seulement d'usage. Un tel vote de telle manière sachant que personne, hors du sérail, ne le saura.
Ainsi, souvent, de la critique. Le quotidien, l'hebdomadaire se dévorent eux-mêmes. Un journal de la veille, c'est comme l'écorce d'un citron déjà pressé. Le temps de la documentation historique intervient bien plus tard. Même si, au fond de lui-même, tout critique se veut devant la postérité, il sait bien que le temps de l'oubli joue pour lui. Chacun de ses jugements, croit-il, vaut par sa fraîcheur. Quoi qu'il ait dit auparavant, il dit ce qu'il dit.
Chercher, en examinant une année, dans sa continuité, ce que peut être, ce que pourrait être, le système d'un critique, était l'objectif principal. Un tel descend un film dans un festival, et corrige son jugement au temps de la sortie. Ou le contraire. Un tel mobilise toutes les ressources de son intelligence pour attaquer, en argumentant, si possible, tel film, — mais à courte, voire longue distance de là, encense, ou accepte, tel autre film qui n'est à côté qu'une plate ordure. Où donc se trouve sa logique interne ? et qui devient-il, celui qui inju-

L'homme au portrait

Robert Chazal par Jean Narboni

Une étude de l'œuvre critique de Robert Chazal serait forcément incomplète qui s'attacherait au seul contenu des lignes qu'il nous accorde dans « France-Soir », deux ou trois fois par semaine. Bien d'autres éléments réclament d'être mis en lumière : le mouvement par lequel on va vers cette œuvre, sa recherche et sa découverte, préalables à toute lecture, la typographie autant que la disposition spatiale des colonnes. Chazal exige une approche, un effort. Avant de le lire, il faut le mériter. A l'évidence de la chronique Baroncelli, à l'immutabilité distinguée qui est celle d'un Chauvet, il oppose en effet une mobilité de vif-argent. Exilé dans un coin ou inséré en milieu de page, réduit à une colonne filiforme ou étalé en une vaste surface, il appelle de toutes manières un repérage indispensable. Il va sans dire que le point de rencontre lecteur-article est le portrait de Chazal visible au coin supérieur gauche de la rubrique. Ceux qui ne lisent pas régulièrement « France-Soir » ne sauraient soupçonner le degré de déception et de malaise que la disparition du portrait, intermittente et mystérieuse, peut provoquer. La découverte de l'article en devient moins aisée, sa lecture teintée de déception, son effet, on verra plus loin pourquoi, incomplet. Non que cette photo agisse comme un appel insistant. Elle ne s'impose pas par quelque effet tapageur et voyant. La photogénie chazalienne n'a rien à voir avec l'air satisfait de Jean Dutourd (théâtre), l'appel sans ambages de France Roche ou la complicité discrète de Claude Ledoux (télé, première chaîne). Discret et serviable, efficace tout en restant lointain, Chazal laisse à peine deviner un sourire proprement sybillin. L'importance de cette neutralité faciale est, nous le verrons également plus loin, primordiale.

Immédiatement après la photo, l'attention du lecteur est attirée par le titre en caractères gras et, surtout, la parenthèse qui l'accompagne ; un jeu subtil de correspondances s'établissant entre ces deux éléments. Ainsi se forme un bloc verbal qui finit par effacer, ou mieux, englober le titre à son profit, par un mécanisme symbiotique insidieux. C'est ainsi que le chef-d'œuvre d'André Hunebelle, *Fantômas*, ne saurait plus désormais exister pour moi que sous le nom de *Fantômas* (*un as*). Le ton de ce nouveau complexe est variable, et nul ne pourrait prétendre à une connaissance profonde de Chazal qui ignorerait le bucolique *Pas de printemps pour Marnie* (*mais des fleurs*), le culinaire *Patate* (*soufflée*), le désuet *Les Téméraires* (*le petit train du Far-West*), le solennel *Et vint le jour de la vengeance* (*un grand jour*), le rassurant *Les Hors-la-loi de Casa-Grande* (*ne sont pas méchants*), le grave *Désert rouge* (*aride*), l'indiscutable *Cheyennes* (*un bon western*), le cinéphilique *Amitiés particulières* (*Jeunes gens en uniforme*), l'humoristique *Cinq pistolets roses* (*en floucolor*), le franglicisant *Docteur No* (*o yes*), ou le subtil *Femme du sable* (*le désert jaune*).
Sans compter quelques hardis addenda aux génériques, comme la prophétique parenthèse accordée avec celui de *Cinq pistolets roses* : *... avec des acteurs inconnus* (*qui le resteront*).

« France-Soir », nous pouvons le lire chaque jour dans les journaux, est le seul quotidien français vendant à plus d'un million. Chazal s'adresse donc au peuple. Il n'exerce pas un métier, mais une fonction, il débat en public. Non pas critique, mais tribun, administrateur de biens publics, courtier en denrées aisément consommables. Il ne juge pas, il institutionnalise.
1) Première condition imposée à un film : ne pas fatiguer le public. Le décret date de *Muriel* : « *Tous ceux qui ont vu ce film difficile, en projection privée* (subtile restriction), *sont d'accord : Muriel révèle à chaque vision des beautés insoupçonnées. C'est à la fois un compliment et une condamnation... Rares sont les spectateurs qui ont le goût et les moyens de voir un film plusieurs fois. Pour ceux qui veulent seulement se délasser, Muriel est déroutant et passablement ennuyeux. L'avenir dira si c'était la bonne manière... Sorte de puzzle qui exige du spectateur un véritable travail.* »
Ailleurs, on peut lire : « *La vase épaisse de pensées obscures... Les intellectuels pelliculeux qui montent à l'assaut des écrans pour les submerger d'ennui...* » Les premières lignes consacrées au *Désert rouge*, suivies, avouons-le, d'une critique assez favorable, ont cependant quelque chose de nettement restrictif, la valeur d'un avertissement sournois, d'une invitation discrète à aller voir ailleurs sans risquer l'opprobre : « *D'abord une remarque : cette œuvre importante et belle n'est pas un spectacle de délassement... C'est à une gymnastique difficile comme le film lui-même que doit se livrer le spectateur.* »
2) Conséquence de ces dispositions d'esprit : il faut à tout prix du léger (adjectif extrêmement fréquent sous la plume de Chazal), du désinvolte, du frétillant ; une pointe de vulgarité même n'est pas mal vue puisque, à propos de *La Ronde* : « *Bien sûr, les spécialistes évoqueront le film qu'avait fait Max Ophuls, c'était du champagne, Vadim, c'est de la gnole. Ce n'est pas fait pour les mêmes palais. Mais peut-être les amateurs de gnole sont-ils plus nombreux que les amateurs de champagne.* »
Evidemment, les contradictions se multiplient. Ce qui n'est pas vulgaire est souvent, par Chazal, considéré comme tel. *Toutes ses femmes* est « *une navrante pochade* ». Signalons que c'est navrante qui fait le jugement et non pochade, ce terme étant chez Chazal dépourvu de toute option. L'adjonction pure et simple d'une épithète que l'auteur ne prend même pas la peine de justifier suffit à expédier ou louer un film. On voit l'importance qu'il faut accorder à cette mince et prétentieuse subjectivité.
Man's Favorite Sport ? : « *On nage en pleine comédie américaine de deuxième ordre où la clownerie remplace l'humour et où l'extravagance tient lieu d'imagination.* » *The Servant* est « *une étude* (Suite page 60.)

de deux journalistes parisiens

rie Bande à part, *et, flagrant délit, accepte comme un aimable passe-temps* Paris When It Sizzles, *dans le même numéro ? Ou l'inverse... En vertu de quelle, et secrète, échelle des valeurs ?*
Les critiques choisis comme exemples n'ont été les victimes d'aucune sombre manœuvre, d'aucune malveillance particulière. Ils occupent une place en vue, dans des journaux importants. Leur avis, quand ils en ont un, dépasse leur personne. Elle s'augmente de l'audience du journal qui les publie. Peut-être plus que l'inverse. France-Soir, *par son tirage,* Le Monde, *par son sérieux, sont des journaux qui comptent, et dont la compétence, la qualité technique, le souci d'information sont hors de doute.*
Jean-Louis Comolli et Jean Narboni ont examiné pour les Cahiers, *avec le souci d'étudier attentivement les textes, les critiques publiées pendant toute l'année écoulée par Jean de Baroncelli et Robert Chazal, titulaires principaux des chroniques cinématographiques de ces deux journaux. Tous deux sont écoutés, lus, utilisés. (Un troisième article avait été initialement prévu. Le critique étudié dans celui-ci ayant entre-temps abandonné sa rubrique, nous avons jugé inutile de livrer au lecteur cet examen posthume.)*
Ont-ils un système critique, une cohérence, ou une cohésion dans le jugement, et quelles sont-elles, que disent-ils, au fond, derrière les manifestations quotidiennes, ou presque, de leurs goûts, telles étaient les questions posées. Voici une tentative de réponse. La tentative d'établir un portrait intellectuel de qui juge, si souvent et si nettement, les films qu'il voit. Ce n'est pas un procès, c'est une marque d'attention, attention qui serait refusée si l'on se disait : « Bah ! quelle importance... »

L'a-critique

Jean de Baroncelli par Jean-Louis Comolli

Il va de soi qu'on ne peut attendre d'un journaliste-critique, ou critique-journaliste, homme de quotidien ou d'hebdomadaire, qu'il écrive vraiment pour l'éternité. C'est tout au plus un témoignage qu'on lui demande. Mais, même rapide et daté, même à tout coup dépassé par son objet, ce n'est pas peu de chose qu'un premier témoignage. La fonction de témoin *régulier* est même celle qui engage le plus, exige le plus d'honnêteté, de responsabilité. A plus forte raison, peut-on penser, si le témoignage, information de première main, se trouve influer à son tour sur l'événement, modifie sa portée et son audience : forme, structure et fixe son idée publique. A meilleure raison encore s'il s'agit non plus d'un accident de voiture ou d'une crise internationale, mais des premiers pas d'une œuvre d'art, de ses débuts dans le monde ; et si ces débuts s'effectuent qui plus est dans « Le Monde », journal sérieux... Jean de Baroncelli y exerce ce difficile devoir de regard avec le constant souci — dirais-je la hantise ? — de l'objectivité et de l'impartialité, qualités critiques indéniables, et qui passent couramment pour l'expression de l'honnêteté et de la responsabilité plus haut exigées. Avant donc d'interroger sa méthode critique (nul doute qu'il en faille une) une remarque encore : ce premier témoin, ce spectateur forcé, ce moule initial que viendront épouser bien des opinions, peut-il si peu que ce soit prétendre, du bord de son fauteuil privilégié, mais perdu dans la salle obscure, à l'objectivité (forcément absolue ou nulle) d'un spectateur-critique idéal, total, royal ? Quelle impartialité peut être espérée de sa part ? Il est au contraire partial de par sa situation même. Le point de vue du témoin n'est bien sûr qu'un point de vue, et n'a de valeur qu'en tant que tel. Qu'il le veuille ou non, c'est un jugement qu'il formule au lieu d'un constat (qui n'est possible qu'à l'artiste). Jugement soumis à toutes les cautions, et par là requérant quelque humilité. Voilà l'honnêteté dont je parlais. Elle n'est pas prudence, mais conscience.

1) *Le lecteur à la recherche de son critique.* Au premier contact, de même qu'à première lecture, le discours de Jean de Baroncelli se distingue effectivement de ceux de ses confrères par un tour à la fois pondéré et sérieux, mesuré, appliqué, sachant demeurer à mi-chemin de la critique véritable sans pour autant renoncer à l'atout de l'analyse, des références culturelles, des rappels généraux — bref, la critique adéquate au journal. Si ce premier contact se fait à propos, par exemple, du *Silence* ou de *Cyrano et d'Artagnan*, on se dit, ma foi, qu'on tient là le critique le plus *utile* de la presse. On s'y attache donc, on le suit jour après jour. Qu'arrive-t-il ? L'impression première qu'on avait du critique se brouille, se désarticule. Est-ce la faute de films qui le servent moins que d'autres ? Non pas.

On distingue vite qu'à propos d'un film, comme d'un autre, sans que l'intérêt même des films soit en cause, la clarté, le poids, la rigueur que l'on aimait font place, plus on est familier de l'auteur, à quelques contradictions (fortuites ?) ; que l'objectivité affichée débouche sur une sorte de confusion qu'on peut tenir pour accidentelle, mais qui persiste chaque fois. Par exemple, sur *Les Parapluies de Cherbourg* : « *Le Cherbourg de Demy n'a que peu de rapports avec le Cherbourg de la réalité* », et, colonne voisine : « *Associer étroitement une partition musicale et un récit cinématographique dans un cadre aussi « réaliste », un tel projet, à première vue, pouvait paraître insensé...* » Réaliste ou pas ? Mais encore : un long développement pour remarquer qu'avec ce film, nous sommes « *en plein conte... dans une sorte de féerie — une féerie tendre et mélancolique* », mais que pourtant c'était une gageure que de partir d'« *une histoire aussi quotidienne, aussi « terre à terre »*... Etait-ce une gageure, était-ce « insensé » ? C'est au contraire, semble-t-il, parfaitement logique de partir du plus banal et du plus gris si l'on veut que la transfiguration soit frappante. C'est le moindre des calculs. Mais Jean de Baroncelli nous dit que c'est un « *miracle* ». Non, c'est du cinéma. En effet, le critique le note au passage, mais cela le mène à un bien étrange « paradoxe » : « *Jacques Demy a réussi ce qui est le plus difficile à réussir : un vrai film populaire... Mais il se trouve qu'à cet ouvrage destiné au vaste public, le réalisateur a donné une forme exceptionnelle, à peu près unique dans l'histoire du cinéma, et que ce film « populaire » est en même temps le plus élaboré qui soit.* » Soit. Mais faut-il en conclure que « le public populaire » ne mérite pas pareille « exception » ? Ou plutôt que ce n'est pas parce que le film est « populaire » qu'il n'est pas du grand art... On voit percer ici, à travers certain embarras de l'expression, l'oreille mondaine du chroniqueur du « Monde », soucieux de ménager à la fois l'ouvrier et le ganté. Tant mieux, si cela les mène tous deux au même cinéma. Dommage pourtant qu'il faille prendre de telles précautions pour insinuer que, par exception, bonheur d'expression et mélodrame public ne sont pas contradictoires, et que « l'art » fait bon ménage avec le « spectacle »...

Mais cette prudence a de plus terribles effets. A peine une contradiction prise sur le vif, qu'elles déferlent toutes. « *Une histoire* », dit-il de *La Revanche du Sicilien*, « *violente et cruelle, racontée avec une rigueur proche de la sécheresse... Cette définition du bon « thriller » s'applique en tous points ici... Une réussite du genre... Il ne s'agit, répétons-le, que d'une « série noire » pareille à beaucoup d'autres.* » Et en même temps : « *Un récit banal... Ni poursuites ni bagarres... le non-conformisme règne tout au long du récit.* » Que peut conclure le lecteur à partir de ces hypothèses antithétiques ? Dans le genre, ou pas ? Les deux sans doute : mais la critique alors reste à faire. Jean de Baroncelli n'est-il qu'un esprit confus ? Point tant que cela, rassurez-vous. (*Suite page 60.*)



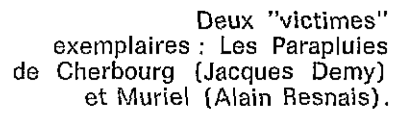

L'homme au portrait

(Suite de la page 58.) *complaisante de la déchéance, un spectacle dégradant...* »
3) La légèreté, en France, tout le monde sait que ce sont les filles. Chazal les signale toutes, les repère, les compare, déplore leur absence, va jusqu'à sauver de « mauvais films » pour un minois qui lui convient. Là, il se déchaîne. *La Ronde : « Jolies filles. Images audacieuses. Répliques crues. » Man's Favorite Sport ? : « Le sport favori de l'homme, le générique nous le dit, ce sont les filles* (phrase qui prouve une incompréhension totale du film et explique la déception à venir de Chazal). *Alors qu'on s'attendait à voir des dizaines de jolies dames...* » *L'Ennui* : « *Avec Catherine Spaak, c'est vrai, l'ennui est oublié...* » *Christine Keeler* : « *Des scènes croustillantes...* » *Méfiez-vous, mesdames* : « *Sandra Milo, appétissante pâtissière qui le serre sur son sein abondant en l'appelant mon chou. Ce n'est pas le rêve mais c'est confortable.* » *Cléopâtre* : « *Marc-Antoine est un amant fougueux pour lequel la vie privée de Richard Burton a dû l'aider* (un brin de vulgarité dans l'article lui-même, on le voit, ne fait pas de mal). *Taylor n'a pas assez de nez et trop de poitrine.* » *L'Appartement des filles* : « *Un agréable marché commun du charme auquel on s'approvisionnerait volontiers.* »
Ce qui n'est pas appel du pied, clin d'œil à la cantonade, tout ce qui refuse la livraison en gros est rejeté. A propos de *Vacances portugaises* : « *C'est du cinéma fait pour les intimes. Même quand on a beaucoup d'amis, ça ne remplit pas longtemps les salles. Ne rien raconter, énoncer quelques vérités premières, faire de l'ironie à la Marie-Chantal frise l'abus de confiance.* »
4) La grand' peur de Chazal est l'effort, l'ennui. Rien ne l'inquiète autant que les longueurs, ce qui est louable. Il en voit partout. Mais sans expliquer ce qu'il entend par là, ni où elles se situent, ni en quoi elles consistent, il signale, avertit. Parfois, il donne l'impression, ne sachant plus quoi dire, de lancer le mot terrible au hasard, avec l'imprudence d'une Parque inquiète. *Les Cheyennes* : « *Avec un scénario plus rigoureux, moins de digressions et aussi quelques coupes, le film eût été encore meilleur.* » *Désert rouge* : « *Ceux qui ne s'irritent pas de longueurs apparentes...* » *La Femme du sable* : « *En réduisant le film d'un bon quart d'heure, on en ferait un spectacle parfait pour cinéphiles éclairés.* » (?) *Donovan's Reef* : « *Comme la mode est aux films longs, on a un peu tiré en longueur.* »
5) En fait, le moteur secret du système chazalien pourrait bien être une vaste inquiétude : celle de ne pas paraître dans le coup, dans le vent, de passer pour un croulant. Aussi invoque-t-il *sans répit*, écartelé entre cette peur et ses goûts véritables, la jeunesse, la vitalité à propos du cinéma de papa vers lequel le portent ses tendances profondes, quitte à avancer d'autres fois, *contre le jeune* cinéma et ses pseudo-innovations, les arguments de solidité, travail bien fait, etc. Il parle sans cesse de jeunes et jolies filles, mais rien ne l'émeut autant que les confrontations anciens-nouveaux, Gabin-Delon, Gabin-Belmondo, Darrieux-Vartan, Marais-Vartan, où le plus jeune ne s'avère pas celui qu'on pouvait prévoir. *Le Jour et l'heure* : « *C'est un film jeune. Il allie la liberté de mouvement et d'expression à laquelle s'essaie la N.V. à la rigueur du cinéma traditionnel.* » *Mélodie en sous-sol* : « *Du solide, du cousu main, comme dirait le dialoguiste Audiard* » (une des divinités de Chazal). *Le Repas des fauves* : « *La sûreté de ce vieux routier nous repose des improvisations de tant d'autres.* » *Max Linder* : « *Le spectacle le plus riche, mais surtout le plus jeune que l'on ait jamais vu dans le genre. Un jeune premier plus actuel que le plus dans le vent de la jeune génération. C'est peu de dire qu'il a inspiré Charlot ou Harold Lloyd. Il a toujours été plus jeune qu'eux* (Chazal est souvent cocardier et chauvin) *et aurait pu aussi bien être un irrésistible Douglas Fairbanks. Un grand moment de votre vie de spectateur.* »
Ces moments de lyrisme sont, il faut l'avouer, assez rares chez un critique dont nous avons relevé au contraire la volonté de n'être qu'une caisse de résonance et un intermédiaire discret. Mais quand il se laisse aller, nous avons droit à de solennelles envolées, à l'ample respiration de périodes pathétiques. *Cent mille dollars au soleil* : « *On sent dès les premières images qu'il s'agit d'une réussite. Vanter les mérites de l'histoire, l'évoquer en quelques phrases, dire que c'est le meilleur film de Verneuil et que les dialogues d'Audiard font mouche à tout coup serait insuffisant* » (certes). *Les Bonnes Causes* : « *Le fait divers devient grand drame... Une caméra braquée comme une loupe...* »
En fait, le drame Chazal, c'est qu'à vouloir n'être qu'une simple transmission entre un film et ce qu'il croit être le vaste public, il finit par se trouver dans la position la plus fausse. Délégué du peuple, il feint de vouloir rentrer dans le rang, mais en gardant ses privilèges. Il se veut à la fois simple relais et gardien du temple. Par son effacement simulé et sa modestie apparente, par les pronostics qu'il se permet sur les réactions futures du public, il finit par devenir la plus opaque des barrières. Victime de son propre système, il fonce dans la voie de la paresse et de la facilité qu'il a lui-même ouverte, en Panurge pris à son propre piège.
Faut-il pour autant l'ignorer totalement ? Non. L'idéal est de le lire dans le métro, quand du moins une trop grande affluence n'empêche pas le déploiement de « France-Soir ». Il est un jeu amusant. Une fois repéré l'article grâce au portrait, il faut le parcourir rapidement, puis revenir à la photo pour voir, selon le jugement du jour et grâce à la disponibilité faciale que nous signalions plus haut, le visage de Chazal arborer une expression sévère ou grivoise, réprobative ou satisfaite, par le jeu d'une illusion bien connue qui fait de lui un petit Mosjoukine, et de nous les derniers spectateurs d'un montage à la Koulechov, dont « France-Soir » serait aujourd'hui le lointain descendant. — Jean NARBONI.

L'a-critique

(*Suite de la page 59.*) La plus grande confusion n'en est pas moins organisée, et celle-ci, si elle est, se structure selon quelques thèmes fondamentaux qui, s'ils ne l'éclairent pas, la rendent au moins *praticable* (et souvent pratique) en tant que démarche critique.
2)*Le confusionnisme du bon-vouloir et les travers de l'objectif.*
Tout se passe donc comme si Jean de Baroncelli préférait paraître objectif plutôt qu'être clair. A moins que logique et impartialité ne soient en tout incompatibles. Cette situation quelque peu inconfortable, nul doute que notre critique la ressent telle, et qu'elle l'embarrasse au plus haut point. Les thèmes — ou schèmes, ici — qui se dégagent chaque fois de ses lignes en font foi, l'affichent même, comme le leitmotiv à la fois trahit et souligne ce pourquoi il revient.
Il y a d'abord, le plus régulier, le thème de l'entre-deux. « *Son style, qui voudrait être celui de la comédie musicale, n'évite la banalité que pour frôler la vulgarité.* » (*La Fille à la casquette.*) Ou : « *Bien que fertile en rebondissements et en coups de théâtre,* 100.000 dollars au soleil *est un film sans surprises. Je veux dire que tout s'y déroule selon les règles et les conventions du genre.* (Heureux et riche genre !)... *On se bagarre sur l'écran, mais notre confort de spectateur n'est pas dérangé. Ce que je viens d'écrire n'est pas un reproche.* (Qui l'eût cru ?). 100.000 dollars au soleil *est un film qui va plaire... Alors, pourquoi ferait-on la fine bouche ?* » En effet, pourquoi ? Mais le doute est jeté... D'autant que « *ce n'est pas du cinéma « intellectuel », et cela n'a pas la prétention d'en être* (c'est la moindre des choses). *Ce n'est pas non plus du cinéma parodique :*




Deux "victimes" exemplaires : Les Parapluies de Cherbourg (Jacques Demy) et Muriel (Alain Resnais).

l'humour ne naît pas des extravagances de l'action (c'est dommage). *C'est tout simplement du cinéma d'aventures, solide, franc comme l'or et sans complexes.* » Là, voilà le mot lâché : autant de circonlocutions, d'alternatives rejetées pour déboucher sur ce « cinéma sans complexes ». A nos thèmes, nous pouvons bien ajouter celui du complexe du « film sans complexes ». « *Il arrive que des étincelles de talent jaillissent de ces films de série B ou... Z que l'on fabrique à la chaîne dans les studios de Cinecittà...* » Mais comment se marient l'absence de prétentions et la réussite qui la couronne, mystère.

Le recours au mystère est d'ailleurs une règle : à propos de *La Panthère rose*, l'un des plus étonnants tissus d'oppositions que l'on puisse lire : « *Ce Blake Edwards est certainement un homme sympathique et plein de bonne volonté. Tout au long de son film, il se met en quatre pour nous amuser. On le devine consciencieux, appliqué. Il mène le récit* (*qui est fort embrouillé*) — un peu avant, l'on disait du film : « *C'est un film fou-fou* » — *tambour battant, il accumule les effets comiques, il multiplie les gags. En toute justice, nous ne devrions pas cesser de rire aux éclats. Hélas! au lieu de rire, nous bâillons. Cette histoire mouvementée nous semble interminable. Les gags font long feu, les plaisanteries tombent à plat...* » Cela tient en effet du prodige. Mené tambour battant, le film semble interminable. Plus il y a d'effets comiques, moins ils en font. L'on devrait rire à pleine bouche, mais on bâille aux éclats. Comment s'y retrouver? Lecteur, débrouillez-vous avec cela. Terme à terme, une affirmation nie l'autre, sans autre forme de procès.

A moins que ce ne soit la faute de « l'abus de l'excès », autre thème fondamental du propos baroncellien. « *Avec son scénario trop bien ficelé, sa mise en scène trop habile et trop aguichante, ce film n'est qu'un fac-similé de la réalité...* » (*Le Combat du capitaine Newman.*) « *Il lui arrive d'abuser de son talent* » (pour Robert Hossein et *La Mort d'un tueur*). Pourquoi pas?

Cependant, c'est encore dans le rôle du naïf impartial que Jean de Baroncelli donne, lui, toute la mesure de son talent, qu'il en abuse : tel le thème des « espoirs déçus » : « *Pendant les vingt premières minutes de* La Fille à la casquette, *j'ai cru que le réalisateur Melville Shavelson allait se livrer à une satire des visiteurs pressés de ce Paris caricatural. Le film démarrait assez bien. Les situations étaient amusantes, les personnages récitaient imperturbablement des chapelets de lieux communs. Il y avait même de l'ingéniosité dans certaines scènes... Mes espoirs furent vite déçus.* » D'abord, il leur a fallu vingt minutes, puis l'emploi de l'imparfait, à ces espoirs, pour justifier leur déception. Mais sans doute Jean de Baroncelli ne se méfie-t-il pas assez, il est décidément victime de sa naïveté. Naïveté, pourtant, que cette étonnante série d'allers-retours à propos des *Vainqueurs?* « *Il faut convenir que la recette est bonne et que Carl Foreman en a habilement tiré parti... Foreman abuse malheureusement de ce savoir-faire* (cf. plus haut). *Après nous être laissé prendre au jeu, nous réagissons et commençons à nous interroger sur la sincérité du réalisateur. Tous ces effets, tous ces appels aux bons sentiments finissent par ressembler à des traquenards dans lesquels nous refusons de tomber... et c'est dans un état proche de l'impatience qu'après deux heures de projection, nous voyons arriver le mot « fin ». Cette impatience ne doit pas nous faire oublier les qualités réelles d'un ouvrage qui, je le répète...* » etc. Naïveté donc, que celle qui se laisse prendre au jeu, puis réagit et refuse de tomber dans des pièges que soudain (!) elle discerne? Oui, si ce n'était ici un principe, le principe fondamental de la méthode : on remarquera, à chaque fin de chronique, un paragraphe rituel consacré aux acteurs. Ces acteurs sont bien utiles : ils sont le moyen de récupérer in extrémis le film qu'on avait obscurément blâmé, ou timidement encouragé. L'un fait passer la sauce, l'autre sauve le naufrage, il en est qui justifient les films, d'autres qui y sont déplacés, et font tout de même leur possible pour remédier au pire.

En voilà assez, je pense, pour que le lecteur puisse discerner, à défaut de l'intérêt des films dont est censé traiter Jean de Baroncelli, tout au moins les subtilités de sa démarche. Le critique ici procède par un mélange savant d'alternances, de reniements, d'aveux et de mystères. C'est un maître du « certes... mais », et l'on apprend avec lui tout l'intérêt des conjonctions de coordination, bien plus subtiles qu'il n'y paraît. Il a l'art, également, du début de paragraphe, lequel se trouve, par quelque hasard ou mystère, contredire soit ce qui le suit, soit ce qui le précède. C'est peut-être là l'audacieuse adaptation à la critique de cinéma de la méthode dite « par essais et erreurs », de fréquent emploi et de bon effet en psychologie expérimentale et qui constitue même la première éducation, l'apprentissage et le conditionnement du rat dans son labyrinthe. Baroncelli est-il ici le labyrinthe, et propose-t-il une maïeutique insidieuse au lecteur-rat? A moins que le labyrinthe ne soit tout simplement le cinéma, ses énigmes, ses paradoxes, où se fourvoie, se rattrape, s'efforce de trouver le bon bout sans perdre l'autre un critique décidément désarmé à force de tergiversations. Le point de vue de Baroncelli est une absence de point de vue à force de visées; son « ton » de même est absence de ton par trop de gammes, son analyse se désagrège elle-même et d'elle-même, à force de nuances il n'y a plus d'objet, plus d'article à force de paragraphes. L'objectivité souhaitée en reste au stade du projet à force d'applications. L'impartialité erre de toutes parts, se perd entre tous les partis, avorte par excès de répartitions. L'a-critique de Baroncelli relève du tour de force : éluder le cinéma et s'éluder elle-même par le seul moyen de la confusion. Mais pourquoi cet art du détournement de fond par retournement de forme? On pourrait en accuser l'incapacité ou l'indécision du « critique », sa maladresse ou son habileté. Non. C'est la faute du lecteur.

3) « *Le Monde* » *vous parle.*

En effet, Jean de Baroncelli n'a pas de chance. Il écrit dans « Le Monde », journal réfléchi, ouvert à toutes opinions, atteignant, par le sérieux de ses informations, la maturité de ses commentaires, l'absence de ses partis pris, un public très varié. L'étudiant, l'intellectuel, l'ouvrier, le boursier, l'homme d'affaires, l'artiste le lisent. C'est beaucoup de monde à satisfaire en bloc. De même que Jean de Baroncelli ne juge pas à force de jugements, de même il n'a pas *son* lecteur à force de lecteurs. Ne sachant jamais très bien à qui il s'adresse (et ne tenant pas, j'imagine, à courir le risque d'être universel), il se voit réduit, situation unique dans la presse française, à contenter à la fois des entités qui lui semblent contradictoires. Il n'a trouvé jusqu'ici que l'astuce de se contredire aussi. Mais cela ne doit pas arranger beaucoup les choses : il y a gros à parier qu'il frustre en fait tous les partis. Ni « le peuple », ni « l'élite » j'imagine n'y trouvent vraiment leur compte. Et s'il penche plutôt, Jean de Baroncelli, vers l'élite, ce n'est pas, on le sait, sans le complexe du peuple. Au lecteur introuvable répond le critique introuvable, l'introuvable cinéma. De cette façon, les comptes sont ronds.

Il est difficile de dire si cette étrange absence est fatalement celle de toute possibilité de critique cinématographique au « Monde », ou bien si elle ne joue que pour le cas précis de Baroncelli. Peut-être en effet l'art en général et le cinéma en particulier ne favorisent-ils guère l'objectivité, ne peuvent-ils prêter à tous ni rendre à chacun. Peut-être aussi y a-t-il une erreur de la part de Baroncelli lui-même : sans doute mieux eût-il valu être soi-même en face de tous les autres plutôt que personne face à personne. Sans audience et sans cause, le témoin disparaît.

Jean-Louis COMOLLI.

Visages

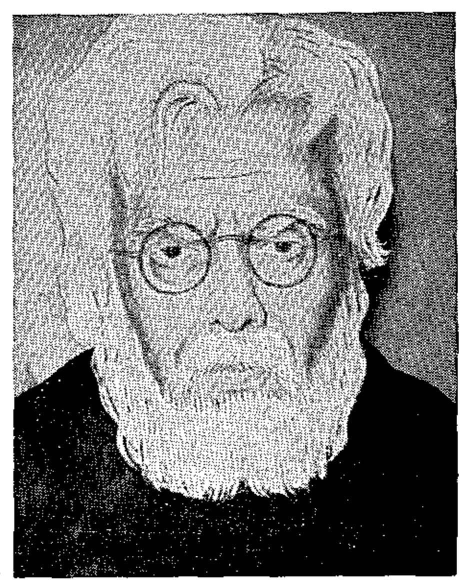
par Georges Annenkov

Dans plusieurs salles cinématographiques passe actuellement, après un démarrage fulgurant (150.000 entrées en trois semaines), le film d'Alex Joffé *Pas question le samedi*. L'attraction essentielle, et la base publicitaire, de ce film vient du fait que Robert Hirsch *y incarne*, à lui seul, treize personnages différents. Les brusques changements de son visage et de tout son aspect physique provoquent chaque fois chez le public éclats de rire et étonnement. Mais, comme



MANUELO

d'habitude, les origines et les procédés techniques de ces transformations passent inaperçus du spectateur, bien que le générique du film mentionne : « Les maquillages et les costumes de Robert Hirsch sont exécutés d'après les maquettes de G. Annenkov. »
Que veut dire cela ?
Je tâcherai de dissiper un peu les nuages et d'éclaircir ce problème, pas du tout parce que mon nom est en jeu, mais uniquement, en généralisant la question, pour découvrir certains « secrets professionnels » de la création cinématographique, étant sûr que cela *intéressera les lecteurs et* — *plus* largement — les amateurs de cinéma. Le costume et le maquillage semblent toujours aux spectateurs comme des suppléments techniques et sans signification. Et pourtant, le costume et le maquillage de l'acteur, sa transfiguration physique pour l'écran, font partie intégrante du film au même titre que les *paroles, la musique*, le mouvement, les décors, les couleurs, les éclairages, les cadrages. Comme tous ces éléments, les mauvais costumes et *maquillages ratés peuvent nuire* à la carrière d'un bon film, tandis que les bons costumes et maquillages peuvent sauver un film médiocre.



CHAIM VIEILLARD

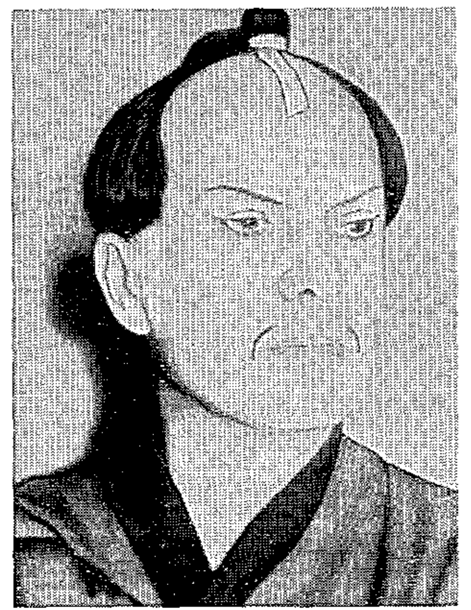
Mais, avant d'aborder le rôle du « créateur de costumes » (terme syndical), ou, plus exactement, « créateur de l'aspect physique des personnages », posons cette question : qu'est-ce que *le costume* (*non seulement cinématographique*) en dehors du fait que les humains poussés par diverses raisons y cachent leur nudité ? Le costume est un phénomène d'une gravité étrange, généralement insoupçonnée.
« La toilette est l'expression de la société. La brute se couvre, le riche ou le sot se *parent, l'homme élégant s'habille*. La toilette est, tout à la fois, une science, un art, une habitude, un sentiment », constatait Honoré de Balzac. Et ce n'est pas tout : « La *toilette* est réellement tout l'homme, l'homme avec ses opinions politiques, l'homme avec le texte de son existence, l'homme hiéroglyphé... Quoique, maintenant, nous soyons à peu près tous habillés de la même manière, il est facile de retrouver, dans une foule, l'homme du Marais, du faubourg Saint-Germain, du Pays latin, de la Chaussée d'Antin : le prolétaire, le propriétaire, le consommateur et le producteur, l'avocat et le militaire, l'homme qui parle et l'homme qui agit... le bureaucrate, l'homme d'affaires, le flâneur, le boutiquier, un dandy, un rentier, un courrier marron, un Lyonnais arriéré ; un avare, un homme exact, sec égoïste, un parleur élé*gant, diffus, fade ; un poète* élégiaque... Mais si la toilette est tout l'homme, elle est encore bien plus toute la femme... Le vêtement est comme un enduit : il met tout *en relief* », disait encore le grand écrivain.
Si Honoré de Balzac ne touche pas ici au maquillage, c'est qu'il parle des personnages réels dont le « maquillage » est déjà fait par la nature.
Donner sur l'écran, par des éléments vestimentaires, la coiffure et le maquillage, toutes ces innombrables *caractéristiques*, tel est l'art du « créateur de costumes » cinématographiques, art très complexe qui exige une grande clairvoyance artistique, de l'imagination et une maîtrise technique.
Notons dès à présent que la « mode » et la « haute couture » n'y sont pour rien. Elles inventent des *costumes-types :* leurs créations sortant en série, en nombre *industriel, sont* parfaitement impersonnelles et passe-partout, comme les bicyclettes ou les brosses à dents. Rien de pareil dans le cinéma (comme dans le théâtre) : le créateur de costumes cinématographiques (ou théâtraux), par contre, *individualise et personnifie* le costume et le visage : il crée des originaux qui ne se répéteront *jamais* ; il *n'habille pas*, il *métamorphose* l'acteur ; il refait le physique de l'acteur pour le transfigurer en un autre personnage, tout en caractérisant ce dernier.
Bref, si la « mode » habille ses clients, sans aucun rapport avec leur origine, leur milieu et leurs intentions, le créateur de costumes cinématographiques, par contre, s'accroche à *la moindre particularité*, à la moindre caractéristique du personnage imaginaire dont il doit matérialiser l'aspect physique. Visage, costumes, accessoires de *ces personnages*



L'AVIATEUR

émanent de leur état *social et moral*, de leurs actes, de leur façon de parler, de leur singularité psychologique, de leur entourage, du climat tragique ou comique du scénario, ainsi que de l'époque et du pays où se *développe* l'action du film. Et bien souvent (sinon presque toujours), la création du visage (coiffure et maquillage) *se révèle beaucoup plus importante que le costume proprement dit.*
Ainsi, pour que le film soit une œuvre d'art, le créateur de costumes doit être, c'est bien simple, historien, sociologue, psychologue, ethnographe, et aussi, de prime abord, des-

sinateur de classe et portraitiste. Et puisque, aujourd'hui, le cinéma est devenu couleurs, le créateur de costumes doit être aussi, obligatoirement, un authentique artiste-peintre.
Pierre Blanchar écrivait :
« Le soir où, pour la première fois, après des semaines de répétitions, les acteurs se plantent devant leur glace *tête faite et en costume*, ils ont tous éprouvé l'impression exaltante de trouver là dans leur visage la preuve que leur personnage est miraculeusement parachevé. Ils connaissent bien l'afflux de certitude, l'aération vivifiante que cette brusque révélation leur apporte. Et même, il leur semble, tout à coup, que certains aspects pourtant peu corrigibles de leur



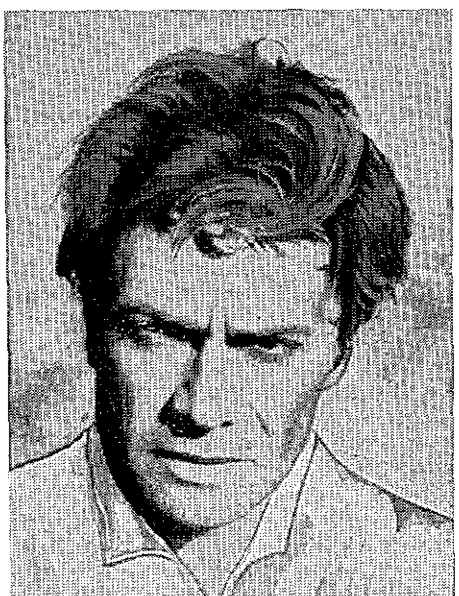
LE JAPONAIS

corps subissent de mystérieuses retouches... Quel secours, au moment d'aller au combat ! et quel appui pour leur sincérité imminente ! La conviction subite d'être vraiment propres à leur incarnation ainsi perfectionnée les envahit d'une douceur providentielle... *Il ne fallait donc qu'un costume et qu'un maquillage*, pour que s'envolât le souvenir plein de doutes et de heurts qui a rempli leur vie pendant des jours et des jours, pour que la fiction qu'ils ont modelée avec fièvre quittât son socle pour marcher !... »
Et Blanchar termine en disant que l'acteur, une fois tête faite et en costume, se sent « un peu ivre et auréolé du ravissement tout neuf d'être transfiguré ».
Ici, il serait utile de rajouter quelques remarques de personnes dont l'autorité est hors de doute :
Claude Autant-Lara :
« Notre principal besoin, à nous, c'est qu'on habille des types et des caractères. »
Louis Daquin :
« Un personnage s'impose plus à l'écran par un simple détail de costumes que par dix lignes de dialogue... Il existe une psychologie du costume et de la coiffure, et la moindre erreur, le moindre contre-sens risquent de rompre l'attention du spectateur et, par là, de briser le rythme du film. »
Et maintenant, Jean Delannoy :
« Le costume est, avant tout, sentiment, caractère, climat... Le costumier est le plus subtil des collaborateurs d'un film. Il est une sorte de *metteur en scène en second*. »
Mon travail en tant que « metteur en scène en second » dans le film *Pas question le samedi* ne fut pas simple. Dans mon contrat signé avec Athos-Film était précisé que je devais exécuter les maquettes de quinze têtes et de quinze costumes pour les personnages joués par Robert Hirsch et que je devais assister à tous les essais de maquillage en donnant mes indications au perruquier et au maquilleur. Les rôles de Robert Hirsch étaient : *Haïm*, compositeur et chef d'orchestre à 27 ans ; *Haïm*, à 41 ans ; *Haïm*, à 55 ans ; *Haïm*, à 78 ans ; *Freddi*, homme d'affaires américain ; *Manuelo*, matador espagnol ; *Carlo*, maçon italien ; *Zvi*, kibbutznik israélien ; *Léon*, escroc français ; *Mac Dougal*, aviateur anglais ; *Frieda*, secrétaire allemande ; *Hans*, l'Allemand ; le *boucher* parisien ; le *Japonais*... toutes ces variations sur un seul visage.



LA SECRÉTAIRE

Afin de résoudre ce problème, j'ai d'abord fait faire une trentaine de photographies du visage de Robert Hirsch : de face, de profil droit, de profil gauche, de trois quarts, souriant, coléreux, indifférent, hautain, triste, etc. Ensuite, après de nombreux entretiens avec le réalisateur du film, Alex Joffé, et Robert Hirsch lui-même, entretiens qui se passaient dans la loge de Robert Hirsch au théâtre de la Comédie-Française, je commençai, en forçant mon imagination, à créer des visions des héros du film et à recomposer le visage de Robert Hirsch selon les particularités des différents personnages que l'acteur devait interpréter. Les difficultés de ce travail sont toujours assez grandes. Dans le film en question les recherches furent mul-



ZVI

tiples, mais la plus compliquée fut la transformation de Robert Hirsch en une femme d'un certain âge et d'un certain embonpoint. Il a fallu modeler pour cela un collant rembourré : poitrine, ventre, hanches et autres. La robe de cette femme monumentale fut conçue en rapport avec les particularités et les volumes de son collant.
Enfin, imitant mes dessins et portraits, suivant mes indications, furent exécutés les perruques et les postiches nécessaires, après quoi le maquilleur a fait, en ma présence, toutes les « retouches », parfois assez radicales, sur le visage de Robert Hirsch, toujours tolérant et patient, malgré quelques souffrances inévitables. Bien plus : en l'observant, pendant ces longues et laborieuses séances, je reconnus en lui à peu près les mêmes réactions que Pierre Blanchar a décrites. Chaque fois, le maquillage terminé, Robert Hirsch commençait, devant la glace, à donner telle ou telle expression ou grimace à son nouveau visage, mines propres au personnage réalisé. Et ce n'était plus Robert Hirsch : la voix, les mouvements et la démarche étaient déjà d'un autre.
Ainsi un artiste-peintre devient l'auteur de l'aspect physique des personnages du film, présentés au spectateur.
Je garderai de ce travail préparatoire avec Robert Hirsch et Alex Joffé des souvenirs très agréables. — G. ANNENKOV.
P.S. — Les personnages du boucher parisien, du matador et du japonais ont été supprimés en cours de tournage.

La complainte du vendeur de films

par Claude de Givray

Le panorama brossé dans le numéro spécial des *Cahiers* serait incomplet, s'il n'était pas dit quelques mots des représentants de films. Car les films, comme tous produits industriels, pour aller des grossistes (distributeurs) aux détaillants (directeurs de salles), ont besoin d'une carte de visite.

Bien souvent, les metteurs en scène tremblent devant leurs producteurs, mais cette crainte n'est que le lointain contre-coup des exigences des exploitants, répercutées par le canal du représentant chez le producteur, via le distributeur ; et on a vu récemment des films (*L'Age ingrat*, par exemple) dont l'avance financière a été demandée directement aux propriétaires de cinéma, par l'intermédiaire des représentants.

La profession de représentant de film est régie par les mêmes principes que ceux des vendeurs des autres branches du commerce. Les plus grands films de l'histoire du cinéma se bazardent à vingt ou quarante pour cent selon leur coefficient « d'attractivité » et, si leurs premiers rendements sont décevants, ils sont soldés à vils prix. Si un cinéphile peut assister à la projection d'un film et tenir un propos d'amateur d'art, c'est le résultat d'une centaine de conversations de marchands de tapis.

Lorsqu'il arrive à un metteur en scène d'assister à une pareille discussion, il y trouve indéniablement un côté baptême du feu, toute sentimentalité disparaît. On songe un peu à ce sous-officier de *L'Attaque dura sept jours* pour lequel tout soldat n'est qu'un tas de bidoche. Tout film devient un matricule d'exploitation réduit à son seul grade, c'est-à-dire son générique.

Bien sûr, le représentant de films est un maquignon, mais comparé au directeur de salle à qui il a affaire tous les jours, c'est un poète.

A l'exclusion de certains exploitants qui gèrent leurs salles comme des maîtres libraires, la majorité des propriétaires considèrent leurs salles comme des fonds de commerce. Quand la clientèle se raréfie, ils font de l'inflation et augmentent le prix des places. Un grand nombre de salles de quartier sont devenues aujourd'hui des salles d'exclusivité (il n'en coûte qu'aux producteurs et aux distributeurs qui doivent commander davantage de copies aux laboratoires), et, en dépit de la crise, les chiffres d'affaires de la plupart des cinémas se maintiennent très honorablement, jusqu'au moment où le spectateur rechignera à payer de cinq à dix francs deux heures de distraction au cours desquelles il faut compter dix minutes de court métrage « compensé » et dix minutes d'actualités rétrogrades qui lui présentent en grande pompe ce qu'il a pu apprécier une semaine auparavant à la télé.

Il est à remarquer que la disparition de nombreuses salles en province et en banlieue, si elle est un signe alarmant pour les techniciens, metteurs en scène, producteurs et distributeurs, ne l'est pas pour les propriétaires de salles. En effet, par le jeu des spéculations immobilières, le prix du terrain sur lequel est construit le cinéma a dépassé la valeur du fonds de commerce. Par contre, l'intrusion de la publicité à la télévision l'affectera bien davantage, car au même titre qu'un directeur de journal qui loue ses pages, un directeur de salle arrive à doubler ses bénéfices en mettant son écran et son rideau à la disposition des grandes agences (Jean Mineur, Havas, etc.):

Quand ils en ont, les directeurs de salles mettent davantage leur honneur professionnel dans le choix de leurs fauteuils et de leur décoration, que dans la sélection de leurs programmes ; certains privilégiés vont jusqu'à s'intéresser à la cabine de projection mais c'est rare, d'où les lamentables conditions dans lesquelles les films passent dans les quartiers et même aux Champs-Elysées.

A un moment donné, il n'était pas rare en province de voir des caissières et des projectionnistes choisir les films qui les intéressaient. Grâce à cette démission des directeurs de salles dans leur plus noble fonction, un nouveau métier s'est créé, celui de programmateur. Ils passent pour avoir l'antenne du public, et traitent directement avec le représentant pour un certain nombre de salles qu'ils administrent. Ils sont salariés par les propriétaires de salles, ou mieux leur garantissent une certaine somme et empochent la différence. Dans ce domaine, il y a eu des réussites sensationnelles, comme celle des frères Siritzky qui, grâce à quelques initiatives remarquables (l'idée de passer *West Side Story* dans un seul cinéma notamment) ont réussi en quelques années à créer un Etat dans l'Etat.

Les programmateurs sont à la fois la providence et le cauchemar des représentants car, si leurs films sont agréés, fini le porte-à-porte démoralisant, mais quand ils sont refusés, à qui fourguer leur camelote ?

D'autant plus que les directeurs de salles ont d'autres ruses pour fuir leurs responsabilités et éviter la surenchère. Dans les petites villes, ils se partagent, à l'avance, les maisons de distribution, tant et si bien qu'à l'instar des pays totalitaristes, le film ne peut être négocié qu'à leur taux.

Il y a aussi le problème des films interdits, bêtes noires des directeurs de salles qui, principalement dans les petites villes, risquent leur réputation (sentinelle policière à la porte) et la correctionnelle (si par inadvertance ils ont accepté une jeune mariée mineure de dix-huit ans).

Enfin, le film traité par le représentant, le bordereau signé par l'exploitant, il y a le film dont personne ne veut plus, car les entrées des trois premiers jours après la sortie ont été catastrophiques. C'est pas très régulier, mais que peut faire le distributeur : un lapin n'a jamais intérêt à boycotter la salade.

Les représentants, émus, se souviennent du bon vieux temps où, pour convaincre les directeurs de salles de leur louer un ou plusieurs films, ils leur mimaient tout le scénario, se roulaient par terre et augmentaient la dose de sexe, d'action, de comique ou de religion en fonction du tempérament de leur interlocuteur.

Telle est la destinée du représentant de film ; camelot du septième art, démarcheur de l'ineffable, dernier imprésario des poètes, il ne vend que du vent ; c'est pourquoi, s'il est vrai que l'ambiguïté peut être le fondement d'une morale, il est doté en général d'une certaine philosophie.

Claude de GIVRAY.

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jean Béranger, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Axel Madsen et Louis Marcorelles

Les projets de Jeanne

Après *Viva Maria* de Louis Malle, elle tournera *Mademoiselle*, scénario original de Jean Genet, l'histoire d'une institutrice de campagne, éducatrice modèle le jour, pyromane la nuit. Le rôle de l'ouvrier agricole polonais, accusé des incendies et qui devient l'amant de l'institutrice, n'est pas encore distribué.

Les droits de *Mademoiselle* avaient été achetés par Louis Malle en 1958, puis Franju espéra longtemps le tourner, et finalement c'est Tony Richardson qui en a hérité. Il produira et dirigea le film, en anglais, dans un village de France vers le mois de juin. Trois autres projets de Jeanne Moreau : toujours avec Tony Richardson, *Le Marin de Gibraltar*, d'après le roman de Marguerite Duras ; toujours de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, sous la direction de Joseph Losey. Enfin, un nouveau Luis Buñuel : *Le Moine*, d'après le célèbre roman de Lewis.

Penn au Texas

Sam Spiegel a confié à Arthur Penn la réalisation de *La Chasse*, dont Lilian Hellman (*The Little Foxes*) écrit le scénario depuis plus d'un an. Tournage en juillet, au Texas. Dans ce film dont le thème est la corruption d'une ville par l'argent, il ne sera pas question de l'assassinat de Kennedy, mais pourtant le spectateur devra y penser constamment.

Bob et le phénix

La 20th Century Fox vient d'annoncer que James Stewart va jouer le rôle principal du prochain film de Robert Aldrich : *The Flight of the Phœnix*. Le tournage commencera vers le mois d'avril et aura lieu en grande partie dans le désert de Libye. Stewart jouera le rôle d'un pilote dont l'avion s'écrase dans le désert, ce qui laisse aux passagers comme à l'équipage peu de chances de survie...



Anna à la neige

Pour ses débuts à la télévision, Anna Karina, passionnée de comédies musicales américaines, chante et danse dans la neige le ballet d'Anna et des moniteurs. Jacques Rozier avait installé un gigantesque travelling traversant toute la largeur de l'Altiport de Courchevel où la vue sur les montagnes se développe sur presque 300°. Au moment de tourner, une bourrasque s'est abattue, le petit bonnet noir d'Anna est devenu blanc, mais Jacques Rozier a trouvé que cette neige non artificielle était encore plus photogénique qu'un fond de montagne. Et c'est avec de la neige accrochée aux cils qu'Anna apparaîtra sur le petit écran.

Valse à trois temps

Le métier de super-producteur n'est pas facile. Considérez les mésaventures du sieur Levine, disciple de Barnum, émule de Mike Todd. Il aurait aimé offrir au monde un *Harlow*, et voici qu'un fantôme jette d'outre-tombe une ombre ignominieuse sur ce louable projet. Le bon Joe avait pourtant bien préparé sa cuisine.

Les ingrédients indispensables : le bouquin bien relevé d'Irving Shulman, « Harlow, An Intimate Biography »; une vedette qu'on avait vue se balancer à moitié nue dans un lustre dans la dernière « œuvre » signée Levine (*The Carpetbaggers*); un metteur en scène qui fera ce qu'on lui demande (Gordon Douglas) et deux millions de dollars de devis de production. Comment peut-on manquer le coup ?

Pour épicer encore la sauce, une campagne pré-production d'un million de dollars (l'astucieux !) couvrant deux continents.

Cheveux décolorés, lèvres peintes à outrance, robe Chanel d'avant la lettre, fume-cigarette, cils brûlés, Carroll Baker parut en Harlow sur le pont du digne Queen Mary amarré au port de New York. Cent cinquante journalistes vinrent goûter le caviar de M. Levine et vingt et un rédacteurs, « Life » et « Paris-Match », voguèrent jusqu'au Vieux-Monde avec Carroll et Joe, témoins « toutes-dépenses-payées » du lancement de *Harlow*. En Europe, l'apothéose. Le monde sut que la sirène des années 30 avait ressuscité (et pas un mètre de pellicule n'avait été tourné).

Joe était magnanime. Brèves vacances au bord du Nil pour la Baker-Harlow et son mari, Jack Garfein, puis, le 30 novembre, chez Paramount, le premier coup de manivelle. Attention ! On tour...

Non, on ne tourne pas. Changement de style et de décor. Cour supérieure de Kansas City, Missouri. Dr. Monteclair Carpentier, domicilié dans cette ville, entame procès ce jour, le 23 novembre 1964, contre Irving Shulman, écrivain, les éditeurs Random House et Dell Publishing Company et les distributeurs de livres Geis Associates, réclamant trois millions de dollars pour diffamation.

« Le livre « Harlow, An Intimate Biography », noircit la mémoire de feu ma fille, Harlean, née dans cette ville le 3 mars 1911 et morte le 7 juin 1937 à Hollywood (Californie), scandalise ses parents et amis encore vivants et m'expose à l'humiliation, à la disgrâce et au mépris public. » Point, à la ligne.

Le tournage a été « ajourné ». Un porte-parole de Paramount « croit savoir » que le script n'est pas encore terminé. Contacté par les *Cahiers*, le scénariste Sydney Boehm a déclaré qu'il l'a terminé depuis belle lurette, qu'il a plus de deux heures de film sur papier et que c'est à Levine d'y tailler maintenant.

La « biographie » choqua Hollywood à sa parution au printemps dernier. « Variety » mit en doute des chapitres entiers, surtout celui décrivant le suicide en 1932 du mari de Harlow, le producteur M.G.M. Paul Bern, deux mois après leur mariage. (Shulman a un chapitre relatant, avec citations directes et tout, la dernière nuit que Harlow et Bern passèrent seuls chez eux.)

Boehm refuse de révéler comment son scénario traite le suicide et la tentative de Louis B. Mayer de prévenir le scandale. Le président de M.G.M. et plusieurs de ses aides furent sur les lieux plus de deux heures avant la police et, selon les historiens Ezra Goodman et Bosley Crowther, l'énigme d'une note de Bern et des étranges deux heures passées par Mayer et ses hommes dans la maison n'a jamais été tirée au clair. — A. M.

Gênes : L'Afrique noire

Y a-t-il cinéma là où il n'y a pratiquement pas de films, seulement des plans tirés sur la comète ? A côté d'Alioune Diop, directeur de « Présence Africaine », un peu perdu au milieu de tous ces gens de cinéma, Jean Rouch, président d'honneur, sans la moindre trace de paternalisme, affirmait l'existence du cinéma africain tel qu'il le désirait : cinéma non gouvernemental, ne cherchant pas à rivaliser avec Jean Delannoy, profitant au maximum de sa chance de pouvoir utiliser sans arrière-pensée le 16 mm et le Nagra. Un ami du groupe Vadim, James Campbell, metteur en scène de « second unit » chez Zanuck, tout en comprenant Rouch, rêvait de belles légendes africaines sur grand écran avec budget de cent ou deux cents millions. Les audacieux expliquaient que, si vous n'êtes pas du bon côté du manche, c'est-à-dire familier des milieux gouvernementaux, vous pourrez avoir les plus belles idées du monde, vous n'aboutirez à rien. Sauf à attendre le prochain changement de gouvernement, commenta un humoriste.

Avec gentillesse mais fermeté, les intégristes déploraient que l'Afrique fût livrée, cinématographiquement, aux seuls ethnographes : « Nous voulons faire du cinéma dans le présent, nous voulons sortir l'Afrique de son ignorance, nous voulons une ethnographie projetée vers l'avenir. » Dans le concret, aucun grand film africain n'a encore été tourné, du moins dans l'Afrique noire francophone. Le Nigéria, grâce au développement de sa télévision, se flatte de plusieurs productions de long métrage conçues pour le petit écran. Toujours selon les Africains francophones, vous pouvez bien faire les films que vous voudrez, personne ne les verra, à cause de l'emprise toute-puissante des circuits de distribution étrangers, en premier lieu UFA-Comacico, qui n'ont cure de l'Afrique et de son cinéma. Sur l'initiative conjointe de Rouch et Henri Langlois, des projections spéciales d'*Emperor Jones* et *Bozambo* (tous deux avec Paul Robeson), de *La Croisière noire* de Léon Poirier, exorcisaient le passé, l'image factice du bon nègre obéissant et superstitieux. Nous nous trouvions vivre l'année zéro d'un cinéma dont on peut espérer qu'il n'aura rien à voir avec celui de Paris et Hollywood. Partout la franchise, et le rêve d'un cinéma africain organisé, comme l'Afrique demain... Nous avions pris rendez-vous. — L. Ms.

Florence : festival dei popoli

Chaque année depuis six ans, les mass-media sont à l'honneur à Florence. Jadis, Valéry Larbaud, accoudé au parapet de l'Arno aimait bien voir grimper le Marzocco au bout de la pointe d'acier du Palais Vieux. Mais, comme dit l'héroïne d'*Une histoire d'eau* : « Tout ça aujourd'hui, c'est fichu. Valéry Larbaud est mort... L'art est devenu sérieux ». Aujourd'hui donc, des Marzocco d'Or et d'Argent récompensent les meilleurs films ethnographiques et sociologiques.

Mais où réside l'essence de tels films ? C'est ce que l'on chercherait sans doute en vain si ce « festival des peuples » où l'immontrable même fut montré, ne proposait une réponse. La particularité de ces films, qui dépassent en nullité ceux que nous nous efforçons d'éviter sur les Champs-Elysées avant le grand film (mais pour lesquels un festival est organisé avec tout le sérieux qui convient aux sciences humaines), semble effectivement tenir à l'invincible envie qu'ils donnent au spectateur de quitter la salle pour aller, par exemple, « sur le terrain ». Dans cette masse de pellicule vainement impressionnée se distinguent quelques catégories à peu près inévitables que je situerai à l'aide des films qui en donnent l'idée la plus fausse, puisque la moins éloignée du cinéma.

1° les gens de couleurs. Par exemple, *Colotenango* où Henri Lehman filme pour le musée de l'Homme la population d'un village Maya qui, lors du vendredi saint, reconstitue la Passion. Les indigènes miment à leur manière l'histoire que leur a raconté le prêtre américain, ont superstitieusement recours en des cérémonies propitiatoires aux statues qu'il leur a apportées, donnent enfin un spectacle qui aurait pu égaler dans le genre celui de Pasolini s'il y avait eu autre chose que la seule force du sujet.

2° les minorités. Italiens à l'étranger, juifs, fous ou *Les Huttérites*. Dans le film qui porte ce titre, Colin Low abandonne les trucages qui faisaient l'attrait un peu falsifié de *Corral* et intéresse par le didactisme bien venu avec lequel il nous montre l'alliance de communisme et de mysticisme qui caractérise les disciples de Jacob Hutter. Il ennuie aussi, mais à juste titre, puisque tel est leur trait dominant. On peut dire de *Integraçao racial* du Brésilien (déjà présenté dans notre n° 141) Paulo Cézar Saraceni qu'il ne traite pas son sujet, mais peu importe, car la vérité qu'il atteint parfois, comprend celle dont le titre annonce la recherche. Il ne s'agit certes pas là d'une étude concertée, mais bien plutôt d'une promenade quotidienne dans les rues de Rio, d'où seul est retenu ce qui a touché la sensibilité. Mais lorsqu'il recueille les confessions d'une chanteuse mulâtresse, où la sincérité se fait jour sous l'exubérance trompeuse des propos tenus, lorsque certaines discussions entre Noirs débouchent à force de réalité dans la fiction, alors, Saraceni prouve qu'au cinéma une telle promiscuité est nécessaire, qu'artiste ou sociologue, il ne peut s'agir pour un cinéaste que d'une même vérité, et sa démarche est plaisante qui, par l'émotion, suscite la réflexion.

3° curiosités locales de toutes sortes. Parmi d'autres : absence d'eau près de Kielce (*Zrodlo* de Tadeusz Jaworski) ou étonnant culte des morts en Yougoslavie (*Zadusnice* de Dragoslav Lazic). Filmées sans artifices comme c'est — semble-t-il — ici le cas, et même avec intelligence, elles intéressent nécessairement. Mais qu'ajouter aux paroles de Hegel devant la montagne ? : « C'est ainsi. ».

4° le grand sujet d'actualité. Du genre « Cinq colonnes à la une » améliorées : *Cassius le Grand* (cf. Tours, n° 161) ou aggravées : *The Legend of Marilyn Monroe* de Terry Sanders. Les avantages que présente ce dernier sur le film Fox 1963, sont que John Huston y tient le rôle interprété dans *Marilyn* par Rock Hudson et que les bandes d'actualités (citons MM sussurant pour Kennedy devant une foule gigantesque « Happy birthday to you »), films publicitaires (MM vantant la production de l'Union Oil Company of California), etc. remplacent les extraits de films. Tout cela est malheureusement gâché par le labeur trop conventionnel de Terry Sanders (naguère coscénariste avec son frère de *The Naked and the Dead*, mais qui n'a rien retenu de la leçon walshienne).



Terry Sanders : The Legend of Marilyn Monroe

Deux autres films présentent au moins l'intérêt relatif de ne pouvoir s'insérer dans cette répartition, ce sont *The Inheritance* de Harold Mayer et *Le Dernier Verre* de Mario Ruspoli. Le premier, tourné pour l'anniversaire du syndicat des ouvriers de l'industrie du vêtement, illustre par un montage de bandes d'actualités et un pot-pourri musical certains événements qui marquèrent l'Amérique du XXe siècle. Il en tire une leçon proche du thème sartrien de la liberté toujours à conquérir. Illustrant, lui, le thème de l'éternel retour de l'identique (à savoir la désintoxication) chez l'alcoolique, Ruspoli parvient de temps à autre à effacer un peu le caractère larmoyant du sujet, ménageant ainsi de bons moments — tels que celui où son sympathique ivrogne loquace et prématurément vieilli, quitte son village pour une nouvelle « guérison » — qui parviennent presque à dissimuler ce qu'a de facile et d'inutile un tel court métrage.

Hormis l'exception brésilienne, les films dignes d'intérêt le devaient donc exclusivement à leur sujet. C'était si l'on veut *Nadine* ou les *Maîtres-fous* sans Rouch. Celui-ci, d'ailleurs, était présent (mais sans film) pour intervenir (trop brièvement) dans le colloque de rigueur, cautionné par l'UNESCO et le CNRS, dont j'attendais par conséquent quelque chose de tout à fait réjouissant, et qui ne fut malheureusement que fort plat. — J. B.

Florence : la rétrospective canadienne

Pour la première fois, le Canada, et essentiellement l'O.N.F., se voit consacrer un hommage dans le cadre d'un festival. Pour la première fois, nous pouvons juger si Rouch se moque de nous quand il délire sur ce qui a été accompli là-bas. Rouch a mille fois raison, et il faut peut-être le crier très fort à la veille de l'éclatement de l'O.N.F. et du Canada lui-même. Un autre cinéma est né, conçu sur la durée, sur l'expérimentation au jour le jour.

Nous avons donc vu les deux classiques du « Candid Eye », *Bientôt Noël* et *Blood and Fire*, *Paul Tomkowicz* de Roman Kroïtor, *Corral* de Colin Low avec photo de Wolf Koenig, *Telesphore Légaré* de Claude Fournier avec photo de Michel Brault, *L'homme du lac* de Raymond Garceau et *Attiuk* de Pierre Perrault et René Bonnière (de la série télévisée « Au pays de Neuve France »). Le cinéma canadien, parfois en désordre, mais avec beaucoup de conviction, est parti à la découverte de la réalité canadienne, dans la nature, sur les rives des fleuves, parmi les minorités oubliées comme les Indiens. Essayons en deux mots d'analyser cet acquis (sans oublier que ce cinéma n'a rien à voir avec Rome, Paris et Hollywood).

Première méthode : on observe la vie des gens, et on les fait commenter *off* leur existence. Voir *Tomkowicz* (1953, un aiguilleur polonais parle de son job et de sa retraite proche en un anglais rugueux et sonore), voir *Telesphore Légaré* où Brault met au point ses objectifs de *Pour la suite du monde*, voir *L'homme du lac* (avec photo de Duffaux et Gosselin), le très grand film promis par Rouch sur la solitude d'un métis. Mais qui chez nous s'intéresse à l'authenticité ?

Deuxième méthode, qui n'exclut pas la première ni la troisième, la caméra folle des Wolf Koenig, Michel Brault, Gilles Gascon, Georges Dufaux, qui colle aux gestes, mouvements, sautes d'humeur des gens filmés. Voir le classique plan du *colt* du flic dans *Bientôt Noël* dont a parlé Rouch (dont on ne sait plus, et les intéressés eux-mêmes, si c'est Koenig, Brault ou Dufaux qui l'a tourné, tant étaient développés l'entraînement et l'esprit d'équipe des opérateurs légers de l'O.N.F.). Voir *Corral*, voir *I Was a Ninety-Pound Weakling* de Koenig et Dufaux.

Troisième méthode, qui tire la leçon des deux premières et constitue le seul apport révolutionnaire de l'O.N.F. : les deux films de « Candid Eye » de Terence Macartney-Filgate, véritable inventeur avec Richard Leacock aux Etats-Unis, et indépendamment de lui, du cinéma direct synchrone. *Blood and Fire*, sur l'Armée du Salut, ayant déjà les allures d'un classique du genre. Filgate écoute un officier parler sur sa vocation ou évangéliser des ouailles à la dérive dans le sanctuaire de l'Armée. La caméra n'est pour ainsi dire pas là, les épaves ici réunies sont tout oreilles pour entendre la parole divine et la promesse d'un autre monde. On chante un cantique, genre « Loué soit le Seigneur », et la caméra, au moment où retentit ce verset, suit le mouvement de tête d'un des fidèles approuvant la phrase qu'il est en train de chanter.

Nous avons là dans l'œuf, sous sa forme élémentaire, un autre cinéma où la parole *vécue* fonde la réalité des images qui nous sont offertes. Leacock ne fera pas mieux même s'il ira ailleurs. Nous sommes en 1958, un an et demi avant *Primary* auquel collaborera Filgate. « Le « Candid Eye », m'écrit son initiateur, fut une rupture avec la forme traditionnelle du documentaire telle que nous la connaissions jusqu'alors, un effort pour observer la vie telle qu'elle est avec la caméra, sans pour autant rejeter le contrôle nécessaire pour tirer au clair une situation donnée. Nous n'avons jamais cherché, après quelques essais malheureux, à utiliser la caméra comme un magnétophone tournant inlassablement pour « vider » une situation. »

Aujourd'hui, le Canada commence à échanger son expérience avec l'étranger. Gian-Franco Mingozzi présentait ainsi à Florence une production O.N.F., *Note su una Minoranza*, dont une scène au moins était remarquable : celle où nous suivons un émigré italien qui va demander du travail à Montréal et, pour se faire comprendre, doit parler allemand. Ugo Piccone, l'opérateur habituel de Mingozzi, a ainsi collé cinq minutes durant à son personnage, sans indiscrétion, avec le son synchrone. Et, une fois de plus, nous avons découvert une nouvelle dimension du cinématographe : celle, irremplaçable, du *vécu*, comme aime à dire Pierre Perrault. — L. Ms.



Paulo Cézar Saraceni : Integraçao racial

Le « cinema novo » brésilien

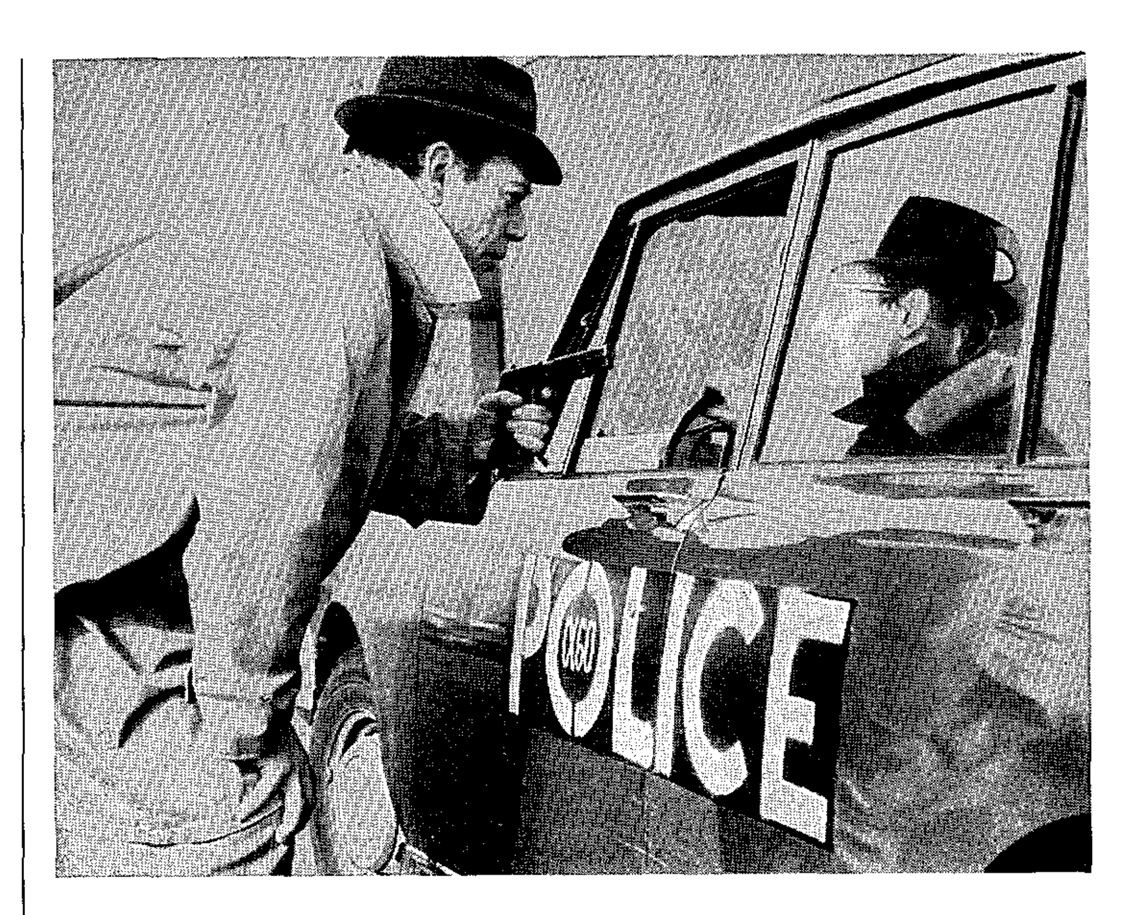
Second volet des rencontres « Terzo Mondo E Communità Mondiale », la table ronde consacrée au « Cinema Novo » brésilien, accompagnée de la rétrospective des meilleurs films tournés depuis quatre ans, aidait à esquisser le portrait d'un cinéma que l'Europe vient seulement de découvrir, à Cannes et Berlin. Economiquement, omnipotence américaine, dans la fourniture du matériel, les circuits de distribution, l'admiration des masses et de l'élite. Le cinéma national étant considéré comme un sous-produit réservé à la consommation locale. Parmi les films brésiliens dénoncés par le jeune cinéma, *O Cangaceiros* et *O Pagador de promessas*, aussi notre *Orfeu negro*, ces deux derniers Grands Prix de Cannes, pour leur exotisme facile, leurs clichés, leur absence de style.

« Cinéma Novo », c'est un groupe de jeunes, de 25 à 35 ans, réunis autour de Glauber Rocha, l'auteur de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, remarqué à Cannes en mai dernier, essai de recréation à l'écran des mythes poétiques qui sous-tendent l'immense misère du Nordeste. Film génial pour nombre de Brésiliens, déroutant pour un étranger qui ne croit pas à la vertu *in se* du folklore littéraire, même revu par un émule d'Abel Gance. Avec Rocha, il y a Carlos Diegues (*Ganga Zumba*), Joaquim Pedro (*Garrincha alegria do povo*), Paulo Cezar Saraceni (*Pôrto das Caixas*). Et aussi Leon Hirszman, l'auteur du court métrage en direct *Maioria absoluta* sur l'analphabétisme dans le Nordeste : Hirszman, en un montage très simple, contraste les pieuses déclarations de principe de la bourgeoisie carioque se dorant au soleil de Copacabana ou dissertant entre deux whiskies, avec la réalité telle que nous l'avons découverte en Europe dans les journaux à la veille de la chute du gouvernement Goulart. Des paysans, saisis par une caméra peu mobile, expliquent simplement qu'ils crèvent de faim, qu'ils sont soumis au bon vouloir de leurs patrons, que parfois on ne les paie même pas. La fin du film, assez belle, nous dit à peu près : « Le film s'arrête là, mais leur vie, comme votre vie, continue. »

Nelson Pereira dos Santos, l'auteur de *Vidas secas* couronné à Cannes, père spirituel du Cinema Novo, a collaboré au montage de *Maioria assoluta*, dernier témoignage sans équivoque avant la « révolution » d'avril 1964. Sur quelles bases va pouvoir vivre ce jeune cinéma, fruit du hasard et de l'audace plus que produit d'une situation politique et économique vraiment claire ? Le grand public suit mal, l'élite attend d'avoir reçu le feu vert d'Europe pour se croire le droit d'admirer. Encore faudrait-il que les Européens aient la possibilité réelle, hormis les *happy few* des festivals, de connaître ces films. Alors l'on pourra juger s'il s'agit bien, comme j'en suis convaincu, du mouvement le plus important depuis le Néoréalisme et la Nouvelle Vague.

On appréciera plus objectivement le film de Ruy Guerra *Os Fuzis*, vivement critiqué pour son caractère factice — mais qui a le mérite, à mon gré, de concrétiser en termes de cinéma une névrose née d'une authentique indignation contre la misère et la passivité dans laquelle vit la population misérable du Nordeste. Ce film vieillira, mais il doit être connu, comparé avec *Vidas secas* (encore sur le Nordeste), pour mieux comprendre le sens de cette déclaration de Glauber Rocha : « Notre névrose n'est pas une forme de modernisme, mais la conséquence de notre misère sociale. »

Au Brésil, on veut créer un cinéma nouveau qui ne soit ni démagogique comme le néoréalisme à son déclin, ni gratuit comme la Nouvelle Vague à l'heure du scotch. — L. Ms.



Aventures d'un non-A dans le monde des O

Ce n'est pas dans Alpha du *Centaure que* Jean-Luc Godard tourne les aventures nouvelles de Lemmy Caution, cerveau d'acier et cœur sur le poing, *mais à Alpha 60*, cité pensante et insensible, où Grand Oméga Moins, régent des robots, programme la douceur d'être in*humain*. Autre Gosseyn, Eddie Constantine pratique en souplesse la gymnastique non-A, opposant la décontraction à l'électronique, la poésie et le revolver aux bandes perforées. Bien sûr, sa route est semée de pépées, mais celles-ci sortent sans doute de Roissy, et servent, en bonnes sœurs d'O, aux Plans de la Machine. Nous sommes en 1984, le tournage est achevé. — J.-L. C.

Lettre de Stockholm

Mai Zetterling, célèbre actrice par ailleurs, vient d'achever *Couple amoureux* (*Alskande par*), d'après un épisode du cycle romanesque « Les demoiselles de Pahlen », d'Agnes von Krusenstjerna.

Assistant de Bergman pour *Le Silence*, Lars-Erik Liedholm (natif d'Helsinki, comme Jörn Donner) a tourné *Nuit de Juin* (*Juninatt*), qui relate les caprices sentimentaux d'une fille rusée et coquette (Bibi Andersson), un soir d'été, dans le quartier excentrique de Djursgarden, réservé aux distractions. (Scénario : Bengt Söderbergh; photo : Gunnar Fisher; musique : Maurice Kartoff; avec Bengt Virdestarn, Carl-Johan Seth, Tina Hedström, Anita Wall). Jan Lindblad, lui, travaillant à l'exemple de Sucksdorff en cavalier seul, à réduit les 27 000 mètres de pellicule qu'il a patiemment réunis de forêt en forêt, traquant chaque animal, à un montage définitif de 2 600 mètres : *La Vie sauvage* (*Ett vildmarksliv*). Autre franc-tireur : Gunnar Höglund, transfuge du documentaire, qui tourne en Laponie *Kungsleden*, dont les principaux rôles sont tenus par Maude Adelson et Mattias Henrikson. Faisant à la fois songer à *Hellzapopin* et aux revues clownesques de Nils Poppe et Povel Ramel, *Images suédoises* (*Svenska bilder*), de Tage Danielson, paraît renouer, non sans un certain bonheur, avec une tradition facétieuse, trop longtemps abandonnée par les studios scandinaves, depuis l'excellente réussite que fut, en 1956, *Dans la fumée et dans la danse* (*I rök och dans*) de Bengt Blomgren. (Scénario d'*Images suédoises* : Tage Danielson et Hans Alfredson; photo : Martin Bodin; musique : Bengt-Arne Wallin; interprètes : Hans Alfredson, Birgitta Andersson, Lars Ekborg, Georg Rydeberg, et la chanteuse de jazz Monica Zetterlund). Moins convaincant s'avère *Es-tu cinglé ?* (*Ar du inte riktigtklok*), d'Ingue Gambin, qui trouva pourtant durant fort longtemps des gags pour Poppe et Ramel (avec Jarl Kulle, Catrin Westerlund).

Il faut enfin parler de deux films à sketches qui se signalent aussi bien par la valeur intrinsèque de leur conception que par l'éblouissante richesse de leur générique. L'un d'eux, *4 × 4*, venu d'une initiative de la Svensk Filmindustri, représente le plus intéressant essai de coproduction inter-scandinave qui ait été tenté jusqu'à ce jour. Il se compose de quatre récits, situés à des saisons différentes, dans chacun des quatre pays nordiques. Chaque histoire est traitée par un jeune metteur en scène du pays où se déroule l'action. Le Norvégien Rolf Clemens, qui assista Resnais, conte l'épisode printanier. Palle Kjaerulff-Schmidt, le plus sûr espoir du jeune cinéma danois (à qui l'on doit déjà *Week-end*), traite l'été, dans le *Déserteur*, sur un scénario de Klaus Rifbjerg. Le suédois Jan Troell traite l'automne avec *Séjour dans les marais* (*Uppehall i myrlandet*), d'après une nouvelle d'Eyvind Johnsson, avec Max von Sydow. Enfin, le Finlandais Maunu Kurkvaara conclut le film par l'épisode hivernal.

La seconde de ces deux productions, *Stimulation* (*Stimulantia*), en cours de tournage, a pour base « ce qui est stimulant dans l'existence ». Elle devra grouper l'apport fragmentaire de treize réalisateurs: Ingmar Bergman, Vilgot Sjöman, Jörn Donner, Hans Abramson, Bengt Lagerkvist, Hasse Ekman, Tage Danielson, Hans Alfredson, Ake Falck, Lars Görling (*le scénariste de 491*), Gunnar Hellström, Alf Kjellin et le vieil artisan Gustaf Molander, qui se réserve la part la plus importante avec un sketch d'une vingtaine de minutes : *La Parure* (*Smycket*), inspiré au scénariste Erland Josephson par « Les bijoux » de Maupassant, avec pour vedette... Ingrid Bergman (qui n'a plus joué dans un film suédois depuis vingt-cinq ans).

Mais, déjà, Vilgot Sjöman prépare son quatrième long métrage : *Le Lit tête-bêche* (*Syskonbädd*), évocation du XVIIIe siècle; Lars Frossel rédige, pour Ingrid Thulin-cinéaste, une nouvelle version de *La Reine Christine ;* et Ulla Isaksson fignole une nouvelle adaptation de *La Saga de Gösta Berling*, que réalisera probablement Sjöberg.

Une seule constatation : quand aurons-nous en France une pareille politique de détaxation fiscale ? — J. Br.

Anniversaire noir

La National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), l'organisme derrière le mouvement progressiste noir, a menacé de boycotter n'importe quelle salle mettant à l'affiche *Naissance d'une nation* de David Wark Griffith.

Le résultat a été qu'un propriétaire d'un cinéma à Albany, New York, qui voulut honorer le cinquantième anniversaire de la sortie du film, le 8 février dernier, s'est ravisé. Selon Sadoul, la première sortie, le 8 février 1915, provoqua de violentes bagarres, des blessés et même des morts. — A.M.

Vingt ans de cinéma français palmarès

cahiers

1	**Pickpoket**
2	**Lola Montès**
3	**Le Carrosse d'or**
4	**Le Testament d'Orphée**
5	**Le Testament du Dr Cordelier**
6	**Les Carabiniers**
7	**Hiroshima mon amour**
	Le Plaisir
9	**Muriel**
10	**Adieu Philippine**
11	A bout de souffle
12	La Pyramide humaine
13	Eléna et les hommes
14	Les Bonnes Femmes
15	Casque d'or
16	La Poison
17	Lola
18	Procès de Jeanne d'Arc
19	Une femme est une femme
20	Le Petit Soldat
21	Orphée
22	Le Mépris
23	Le Caporal épinglé
24	La Vie d'un honnête homme
25	Les Enfants du paradis
	Les Godelureaux
27	Jules et Jim
28	Paris nous appartient
29	Vivre sa vie
30	Les Dames du bois de Boulogne
31	Moi un Noir
32	Bande à part
	Le Signe du Lion
34	Le Journal d'un curé de campagne
35	Les Enfants terribles
	Les Quatre cents coups
	Tirez sur le pianiste
38	Les Dernières Vacances
39	Nuit et brouillard
40	Le Déjeuner sur l'herbe

lecteurs

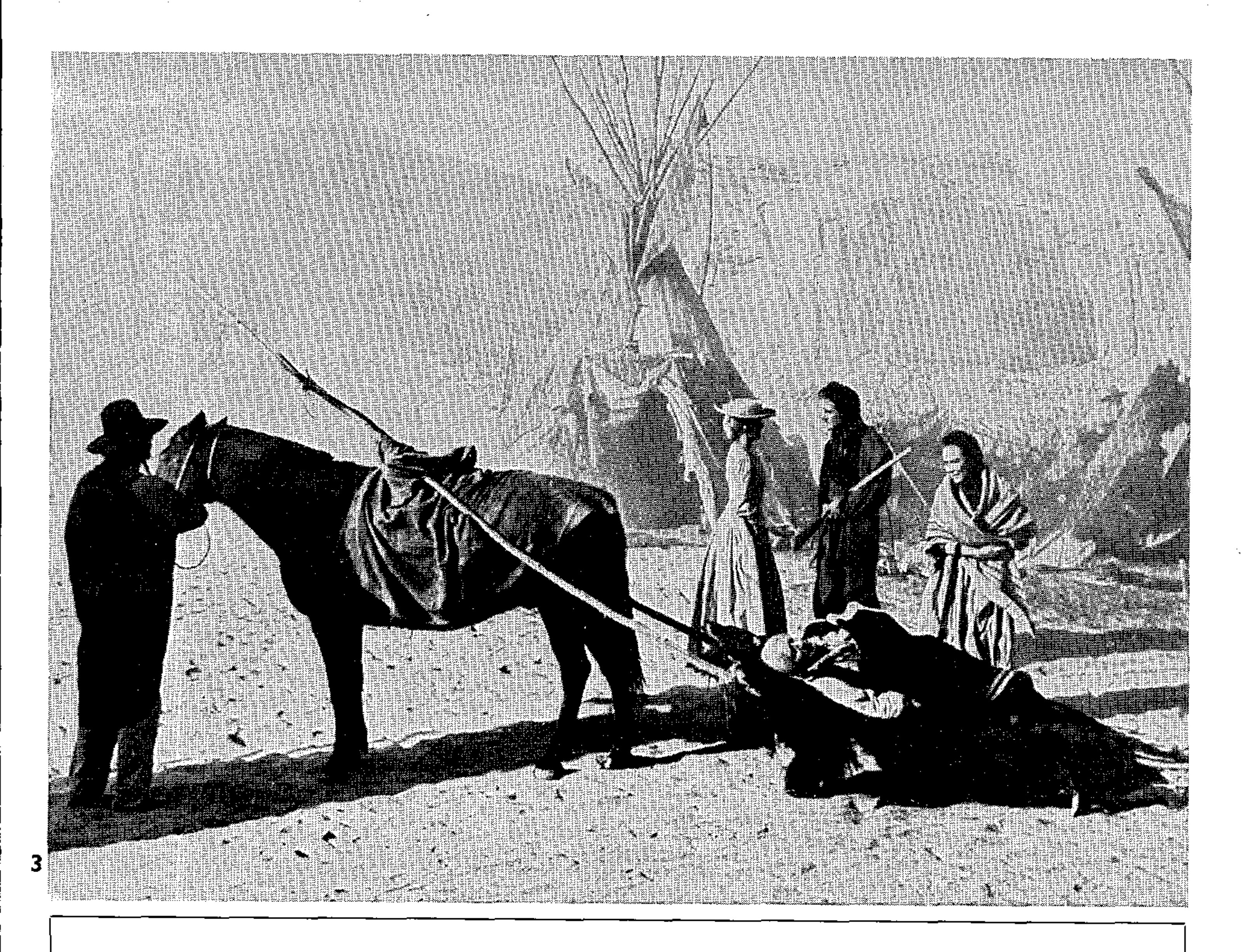
1	**Lola Montès**
2	**Hiroshima mon amour**
3	**Le Mépris**
4	**Lola**
5	**A bout de souffle**
6	**Jules et Jim**
7	**Les Parapluies de Cherbourg**
8	**Casque d'or**
9	**Pickpoket**
10	**Le Carrosse d'or**
11	Les Vacances de monsieur Hulot
12	Le Trou
13	Muriel
14	Adieu Philippine
15	Les Carabiniers
16	Le Plaisir
17	Un condamné à mort s'est échappé
18	Le Caporal épinglé
19	Vivre sa vie
20	L'Année dernière à Marienbad
21	Les Bonnes Femmes
22	Nuit et brouillard
23	Bande à part
24	Procès de Jeanne d'Arc
25	Les Enfants du Paradis
	La Jetée
27	Eléna et les hommes
	Une femme mariée
29	Une Vie
30	Le Feu follet
31	Plein soleil
32	La Peau douce
33	Une femme est une femme
34	Les Quatre cents coups
35	Mon Oncle
36	La Belle et la Bête
37	Le Journal d'un curé de campagne
	Le Petit Soldat
39	Le Testament d'Orphée
	Tirez sur le pianiste

« Les dix meilleurs films de l'année »

L'annonce priant nos lecteurs de nous adresser leur « liste des dix meilleurs films » pour l'année écoulée a « sauté » lors de l'impression de notre précédent numéro. Nous les prions de nous en excuser, et de nous adresser, comme chaque année, leur sélection (avant le 25 mars). Le « palmarès lecteurs » et le « palmarès Cahiers » paraîtront dans notre numéro d'avril.

1

2



3

le cahier critique

Circulaire

GERTRUD (GERTRUD), film danois de CARL TH. DREYER. *Scénario :* Carl Th. Dreyer, d'après une pièce de Hjalmar Soderberg. *Images :* Henning Bendtsen. *Décors :* Kai Rasch. *Musique :* Jorgen Jersild. *Montage :* Edith Schussel. *Interprétation :* Nina Pena Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Board Owe, Anna Malberg, Axel Strobye. *Production :* Palladium, 1964. *Distribution :* Ursulines-A.Z. Distributions.

1° *Situations et rapports.* — *Gertrud* est un film rapide et prenant. De par l'art de l'image (dynamisme secret des lignes immobiles — mobilité contrôlée des corps qui s'y déplacent), et de par la construction de l'histoire, la façon dont Dreyer a tissé sa trame, la façon dont (flash-backs ou non) il fait assonancer les différents temps de l'action : introduction, par exemple, des personnages en *fonction des appels* du moment présent vers le passé ou le futur.

Il faut ajouter le côté onirique du film. La vie comme rêve en est un des thèmes seconds, mais explicites, et il y a *aussi* ce rêve des loups, qui se matérialise soudain sur la tapisserie. A ce moment, l'héroïne est à un tournant de sa vie, tous les hommes qu'elle a connus s'entrecroisent dans le salon, et le quatrième apparaît — étudiant à la Salpêtrière.

On peut ici se référer à Hitchcock. Pure convergence : le fait d'aborder certaines forces profondes de l'homme fait se rencontrer en certains points les chemins, par *ailleurs différents*, de deux artistes qui sans doute s'ignorent.

Une autre direction nous conduit à Godard. Il y a certains rapports entre leurs images. Il y a l'homme, la femme, *leurs contacts* et leurs écarts. Un recoupement précis: *Gertrud* a quelque chose d'une Camille qui expliquerait, vingt ans après, comment, un beau jour, son amour se mua en mépris.

On peut aussi penser à Bresson, et surtout à Mizoguchi. On pourra aussi y relier le *Nicht Versohnt* de J.-M. Straub, par ailleurs quelque peu hitchcockien.

Pas de grand film qui ne renvoie à Dreyer. nœud du cinéma moderne.

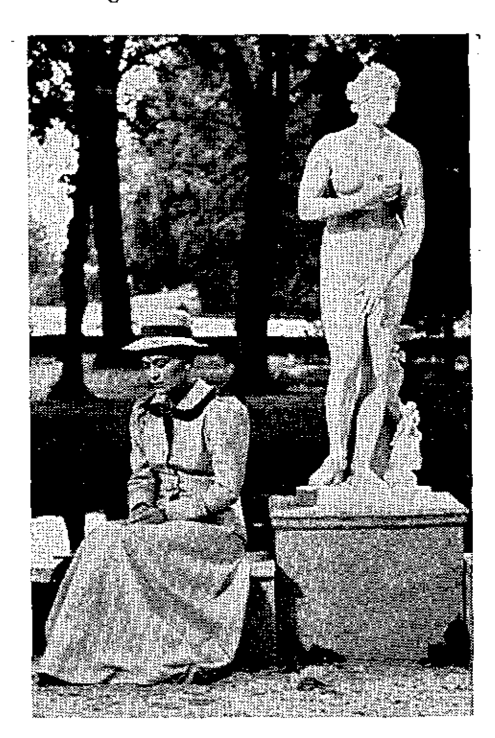
2° *L'époque et l'amour.* — L'avenir de Gertrud fut ce quatrième homme, étudiant du côté de Charcot (Freud n'est pas loin...), et ici, nous frappe l'époque. Elle fut le creuset de tout ce *qui devait façonner* la nôtre. Elle est celui d'où naît la femme moderne. Gertrud déjà la préfigure, que quatre types de libres contrats lient successivement à quatre hommes, en *même temps que* nous voyons le divorce se creuser entre homme et femme, de par le déphasage des sentiments et des activités. Mais cette forme nouvelle d'un vieux problème est *ici secondaire*. Car, chez Dreyer, tout est lié, tout est soumis à la vérité et à la présence premières : l'amour. Dreyer révèle par là la mutilation de ceux qui oublient de voir la totalité des choses, ceux qui, notamment, fascinés par les pyro et psychotechnies des temps modernes, s'attachent à rendre les rides ou les lueurs qu'elles font jouer à la surface de la mer essentielle, mais en oublient celle-ci au profit de celles-là. Tandis *que* Godard (qui en ce sens est l'inverse et le symétrique de Dreyer), s'il s'attache lui aussi à rendre les empreintes qu'appose ce temps sur notre être, nous ramène aux courants *profonds sur* lesquels elles se moulent : *La Femme mariée* nous fait passer de « Elle » à « Bérénice ».

L'amour, vérité et présence premières, fait l'objet de l'ultime leçon de Dreyer. Et il n'y va pas par quatre chemins, car la chose étant aussi importante que méconnue, il s'est dit qu'il fallait insister. Et pendant tout le dernier quart d'heure du film (qui s'ouvre par un très didactique, donc très beau : « Voilà ce qu'il faut savoir pour bien vieillir... »), il dit et redit que l'amour est tout. Qu'il n'y a que deux choses dans cette vie : l'amour et la mort. Et elles se rencontreront sur la pierre tombale qu'a achetée Gertrud : elle y a fait graver *Amor Omnia :* « L'amour est tout ».

Dreyer dit, redit, répète *son message*, comme, dans les films de Cocteau, les speakers répètent les messages de l'au-delà.

A noter que Dreyer, homme d'*Ordet* et de *Gertrud*, est à rapprocher, en ce sens, de Rossellini et de Bunuel. Ils sont les seuls dont l'œuvre comprenne *à la fois* des films sur l'amour et (au sens le plus large et le plus profond) sur le sentiment religieux.

3° *La rupture.* — L'échec public de *Gertrud* ne saurait être dissocié de l'aventure du *film*. Les vérités premières qu'il délivre, comment pourraient-elles traverser la carapace d'orgueil infantile dans laquelle s'est murée notre époque traumatisée ? Le public qui refuse *le film réagit comme* Marnie refusant l'amour qui pourrait la guérir. De la même façon, et inversement, c'est pour avoir refusé l'amour que le pauvre poète de Gertrud (que nous verrons *plus tard s'effondrer*) s'est réfugié dans son rôle d'auteur arrivé.



Une précision : ces réactions des spectateurs, dans une certaine mesure compréhensibles, n'ont rien à voir avec celles de cette coterie bien *parisienne de ricaneurs mondains*, qui réagit au film par l'attitude et les articles que l'on sait. Est-il déplacé de faire allusion à ces gens quand on fait la critique d'un film tel que *Gertrud ?* Non, car : 1° un film tel que *Gertrud* peut et doit servir *même* à cela : démasquer les imbéclies ; 2° ce n'est pas une critique de *Gertrud* que j'ai faite. J'ai seulement voulu rédiger une petite circulaire à l'adresse des spectateurs pour les inviter à participer au film. Je ne dis pas *comprendre le film*. Les grands films sont très faciles. Rien de plus accessible que le génie. Michel DELAHAYE.

La parole de la fin

Après un long silence, Dreyer prend la parole. Nous ne nous demanderons pas s'il *s'agit d'un testament ou d'une somme*, le seul fait de prendre la parole retenant suffisamment notre attention. Nous savons, avec Blanchot, que la parole substitue au concret un *équilibre essentiel proche* de l'immobilité. Le film structuré en fragments distincts impose un premier recul. Cette construction désamorce déjà l'efficacité dramatique, puisqu'elle annonce, par des versets fort allusifs, la coloration que prendront les événements présentés. La chronologie apparente du récit n'insuffle pas d'inflexions au déroulement. Il n'y a pas véritablement d'évolution ou de succession, parce que le présent n'est jamais vécu à l'état naissant, mais parlé, c'est-à-dire déjà réfléchi. L'homme sort des passions pour tendre vers la parole. Le geste accompli par les personnages indique clairement cette *intention*. Le fait de s'asseoir étant l'acte paisible par excellence, permet une reprise de force, un certain détachement poussant les voix à constater. Dans l'utilisation du *décor, le siège devient l'élément stimulant :* les bancs du jardin public, le rebord du bassin, tous les fauteuils et jusqu'à l'escabeau final. L'espace du film où bavardent les personnages ne prend *jamais contact direct avec* la Nature, excepté, en apparence, la scène du jardin, mais « la nature redécouverte dans les jardins n'est pas le pré de la campagne, mais une évocation, un artifice, un songe ; ajoutons que le songe ne se développe qu'à la condition que le promeneur se déplace comme guidé par une musique ». (Baltrusaitis et Starobinski.)

Tout se déroule en intérieur, voire en « chambre » (comme on le dirait pour une musique), parce que les corps envisagés dans leur totalité plastique incarnent tous les paysages possibles : « Tu es la lune, le ciel, la mer... » Selon la démarche à laquelle *Dreyer est resté fidèle*, il suffit de filmer une attitude, un frémissement du visage pour ouvrir les perspectives au lieu de les clore. Ce n'est pas tant l'amplification que *la réduction, qui libère et suspend* le sens. A la tension constante vers le hiératisme des corps, correspond l'appel vers le chant comme aboutissement de la parole. En visant le siège, le geste *supprime le caractère* « ustensile » du décor, l'épure de tout élément fonctionnel. Et la parole provoquée n'est plus projet, ne s'adresse plus au réel considéré comme champ d'action, mais instaure une sorte d'écho, de capsule sonore sur les troubles vécus, donc passés. Les paroles ne sont plus prononcées, mais effacées par la prépondérance de la fluidité rythmique. Peut-être faudrait-il rapprocher cette vocalisation de la modulation mizoguchienne dans *Yang Kwei Feï* (mais non dans *L'Intendant Sansho* ou *La Lune vague*, car le règne humain n'est plus seul appréhendé).

Le film rend visible l'ultime étape de l'acquisition de l'ordre parlé, reconnaissant le mouvement vivant dont il s'est détaché, avec lequel désormais il ne se confond plus. *Ce n'est pas tant* le rêve ou la mort d'une vie autre, ralentie, égale, continue et comme débarrassée. Jusqu'à ce que le corps, parlant lui-même, finisse par disparaître dans l'absence finale de décor, *où subsiste comme* indication, tremplin ou trace.

Quant à la modernité de Dreyer, enfonçons les portes ouvertes puisqu'elles ne le sont pas pour tous. Comme Mankiewicz, Guitry ou Godard (par exemple), Dreyer, à l'encontre de Cacoyannis (*Electre*) ou autres Youtkévitch (*Othello*), prouve que l'approche physique de la parole est affaire de cinéma, donc d'homme, et qu'un regard attentif, même en plan fixe et prolongé, à deux corps en train de parler, n'aura jamais fini de nous surprendre ouvertement.

André TECHINE.

Un rude hiver

IL TEMPO SI È FERMATO (LE TEMPS S'EST ARRÊTÉ), film italien en Totalscope d'ERMANNO OLMI. *Scénario :* Ermanno Olmi. *Images :* Carlo Bellero. *Musique :* Piero Emilio Bassi. *Interprétation :* Natale Rossi, Roberto Severo, Paolo Quadrubbi. *Production :* Edison Volta, 1959. *Distribution :* Rank.

Le tiercé d'Olmi est arrivé en France dans le désordre, au point de troubler quelque peu l'entendement de certains confrères. Et pourtant, on ne saurait imaginer, depuis que les distributeurs jonglent avec la chronologie des films, un caprice de plus faible conséquence.

Que le premier parti se retrouve dernier, et second le troisième, voilà une cabriole qui ne nous émeut guère, et plutôt nous ravirait. L'unité des trois œuvres en tire un brevet de force, tandis que leur souplesse et leur variété sont mises en lumières par ce traitement désinvolte. Malgré les apparences, nulle redite entre les volets du triptyque, mais de l'un à l'autre une égale fermeté d'intention, et une richesse d'analyse inversement proportionnelle à la modestie du champ examiné. Il ne s'agit pas de variation sur un thème unique, et la diversité des approches ne doit pas être masquée par le dénominateur commun, cette interdépendance de l'homme et du travail, qui donne à *Il posto*, aux *Fiancés* et au *Temps* un sérieux air de famille. En réalité, la découverte de l'Autre, et l'amour, et la solitude, et la fourmilière de la société, etc., tiennent une place prépondérante à l'intérieur de ces différents films, jusqu'à leur imprimer à chacun une forme particulière. Pourtant le sentiment d'une *correspondance*, au plus profond des œuvres, ne quitte pas le spectateur. Cette osmose provient, contre les idées reçues, moins des sujets choisis et de la technique de narration, que de la « philosophie » personnelle de l'auteur.

A première vue, Olmi passe pour l'héritier le plus direct et le pus humble du « néo-réalisme » zavattinien. Entre les crissements du moulin à café qu'actionnait manuellement la petite bonne de *Umberto D* (scène qui fit toujours pâmer d'aise les heureux possesseurs de moulins électriques), entre cette tâche élémentaire et les multiples travaux ménagers qu'Olmi impose à ses personnages, on ne discerne pas l'ombre d'un progrès. Malgré le discrédit où le Sens de l'Histoire a jeté De Sica, on jurerait que le nouveau venu ambitionne de poursuivre l'exploitation du folklore prolétarien. Alors que l'Italie traverse, dans le cinéma tout au moins, une phase revendicative et critique, Olmi paraît défendre l'ancienne éthique de la résignation. Aux admirateurs qui le félicitaient pour la cruauté de sa peinture des ronds-de-cuir, dans *Il posto* — « C'est un cauchemar kafkaïen !... Ah ! l'aliénation du monde monderne !... » —, il a répondu avec une douceur terrible : « Mais je ne connais pas Kafka ! Et ce n'est pas un cauchemar. C'est la vie. D'ailleurs, le garçon est très heureux ainsi, puisqu'il obtient ce qu'il voulait... » Inutile de calculer dans cette riposte les fractions d'humour, d'inconscience, de cynisme, et de sincérité. La dernière l'emporterait sans doute.

La conviction chrétienne de l'auteur suffirait à justifier son attitude. Il n'en fait pas mystère dans ses propos, et tout le final du *Temps* est bâti pour la soutenir. Dès que les gardiens du barrage quittent leur cabane en planches, trop fragile pour résister à la tempête, et se réfugient dans l'église, unique construction en pierres (voici enfin des symboles qui osent dire leur nom !), la morale de l'histoire s'impose d'évidence. Les personnages retrouvent chacun leur *qualité* véritable. Les rôles s'échangent, à partir du moment où l'illumination des cierges fait naître de la nuit la statue sacrée. Toute la séquence, d'ailleurs influencée par Rosselini, témoigne d'une sûreté admirable dans le maniement de l'iconographie sulpicienne. L'émotion est communiquée en discours direct, sans le moindre recul intellectuel, et ce genre d'exposé à deux dimensions figure parmi les plus ardus qui se puissent imaginer au cinéma. Notons au passage que la croyance dans les vertus de la religion (et par suite dans la sagesse des anciens) conduit Ermanno Olmi à exécuter un acte d'une folle témérité, un film *contre* l'adolescence boutonneuse. Le caractère anti-yéyé de l'œuvre ne se dégage perfidement que dans la scène finale déjà citée, mais quelle apothéose ! Le vieux gardien, que brimaient la culture et l'impétuosité physique de l'étudiant, au dernier round prend sa revanche. Le jeune se révèle une mauviette, et l'ancêtre est obligé de le porter sur son dos, illustrant ainsi la version rock du chemin de Croix.

Cela est trop beau. Une conclusion qui réunit les thèmes du Transfert, de la Grâce, de la Charité, etc., même dans une synthèse touchant au sublime, ne mériterait pas un coup d'œil aussi attentif. On se croirait plutôt en train de feuilleter un vieux numéro des « Cahiers du Cinéma ». Non, si l'œuvre d'Olmi nous intéresse, il faut y découvrir un motif plus valable que notre narcissisme.

Donc, pour Olmi, la condition laborieuse n'est pas aliénante. Nous en avons obtenu l'assurance formelle avec *Les Fiancés*, où le grave problème des migrations de personnel ne sert que de catalyseur aux variations de l'amour courtois (cf. à ce sujet l'article de Jean-Louis Comolli). Or, il s'agit moins là d'une complaisance envers l'ordre établi, malgré les opinions conservatrices de l'auteur, que d'un parfait accord de ce dernier avec la chose montrée. La grande originalité d'Olmi dans le cinéma actuel vient de ce qu'il appréhende la situation de l'homme *dans sa totalité*. Il décrit de l'intérieur, et sur le même plan, la vie publique et la vie privée, le temps de l'affectif et le temps social. En général, sur ce point, on privilégie l'une ou l'autre partie. Les plus lucides, comme Truffaut ou Godard, disent ouvertement qu'ils refusent de parler du travail : « Ce n'est pas à moi de peindre un ouvrier. Je n'y connais rien. » Mais la plupart des autres n'hésitent pas à tricher avec le réel, quand ils n'escamotent pas le problème en filmant des situations de fantaisie, purement marginales. En la matière, les plus odieux sont ceux qui prétendent au réalisme. Les univers capitaliste et marxiste se rejoignent dans l'apologie du travail, le premier y voyant une saine démocratisation de l'esclavage antique, et le second jugeant qu'il s'agit du meilleur divertissement pour édifier la société des loisirs. De toute façon, les films sont réalisés à droite et à gauche par des imposteurs. Qu'on le veuille ou non, un cinéaste, même dépourvu de talent, est un « artiste », c'est-à-dire *un être de l'irréel*. Et lorsqu'un être de l'irréel tente d'exprimer le réel, un décalage se manifeste toujours. L'observation est valable pour tous les gens atteints de la même passion. Aussi bien les critiques occupés à écrire là-dessus, et tous ceux qui lisent les critiques. Le manque de prise sur le réel est particulièrement sensible en milieu universitaire. « Le professorat n'est-il pas le seul moyen offert aux adultes pour leur permettre de demeurer à l'école ? », demande avec raison Claude Lévi-Strauss dans « Tristes Tropiques ». Or, tous ces êtres de l'irréel traitent volontiers du monde qui leur échappe le plus. Quand ils réalisent des films selon le cadre politique de leur vie, ils voient le travail de l'homme soit sous des traits idylliques, soit en visions de cauchemar — et alors Kafka, l'Absurdité de la condition humaine, deviennent leurs tartes à la crème favorites. Le cas limite est celui du *Voleur de bicyclette*, conçu par un cabotin non repenti, et où cet exotisme schizophrénique atteignait un degré aveuglant d'évidence. (Le mythe du travail est tellement imprimé dans notre subconscient que même les parasites, super-adeptes de l'irréel, ne manquent pas de lui rendre hommage. Quoiqu'il existe une différence entre gagner sa croûte chez Renault et brosser une croûte non figurative, on trouve par exemple à Saint-Germain-des-Prés une foule de gens qui se croient obligés de dire : « Je travaille. Je prépare un film, ou un roman, ou une exposition. Je travaille... » Alors que la véritable aristocratie de l'irréel est liée à la notion d'oisiveté.)

Mieux vaudrait affirmer que cette parcelle de la vie humaine est un mal nécessaire. Surtout ne pas chercher un dosage qualitatif, car l'idyllique ou l'infernal dépendent de la subjectivité (je me suis toujours demandé ce que pensait le Poinçonneur des Lilas de son compositeur Serge Gainsbourgh, chantant tous les soirs la même connerie devant le même public de cabaret...). A ce point de vue, les intellectuels ont la spécialité de se couvrir de ridicule. Il n'y a pas de cinéaste vraiment « engagé », parce que l'ubiquité est impossible. Les films dits « sociaux » montrent les choses *de l'extérieur*. Et s'il existe un miracle d'Ermanno Olmi, ce miracle est obtenu par une vision *de l'intérieur*. Sans doute un tel avantage est-il dû à son activité pour la firme Edison, et à sa grande connaissance du monde industriel milanais. Avant de passer à l'irréel, à la création, Olmi aurait donc vécu *dans* le réel, à la différence de ses confrères. Nous n'aurons pas la naïveté de certifier que l'expérience physique suffit à conférer le talent de la traduire en images. Qu'importe le processus de maturation : Olmi se trouve de plain-pied avec ses personnages, il ne se « penche » sur aucun d'eux, et la justesse des interprètes, voisine de l'impromptu capté par un clandestin, indique assez bien la limpidité morale de l'observation.

Malgré le caractère artificiel de la vie en société, la faculté d'adaptation de l'homme assimile très vite les contingences, et le *naturel* reprend toujours le dessus. Ce *naturel*, Olmi est seul (en Italie du moins) à le peindre comme on respire. L'intégration au décor et aux conditions de vie, clé de toute existence pour n'importe quelle espèce, est filmée au premier degré, comme dans un documentaire. Le beau, le laid, le monstrueux, voilà des concepts aussi dénués de sens chez Olmi que dans le règne animal. L'humiliation concentrationnaire du concours et des tests subis par le garçon de *Il posto* n'affecte pas plus celui-ci que la solitude ou le vide mental ne touchent les autres personnages d'Olmi. Nous sommes loin de l'attitude gentille et résignée que ses adversaires prêtent au cinéaste. Il faut ici reconnaître plutôt un hommage à

JOHN FORD : CHEYENNE AUTUMN (SCÈNE COUPÉE : JAMES STEWART, ROBERT KENNEDY).

AKIRA KUROSAWA : LA FORTERESSE CACHÉE.

l'indifférente souveraineté de la Nature, en plein monde « civilisé » (il est frappant de remarquer combien les problèmes de « culture », à l'inverse des idées reçues, tiennent peu de place chez Olmi). On comprend la frayeur de certains intellectuels en présence d'une œuvre qui les ignore, comme si les personnages d'Olmi ne franchissaient pas les bornes d'une autre dimension...

La rage maximale est provoquée en outre par l'extrême subtilité du style, où le calcul et le baroquisme de la simplicité démontrent que notre homme n'est pas si fruste. En théorie, le détail des actes et leur durée sont respectés, en particulier dans *Le Temps*. Mais si par hasard il vous est arrivé d'allumer vraiment du feu ou de poser un collet dans la neige, comme le fait le gardien du barrage, vous n'ignorez pas que la mise en scène d'Ermanno Olmi nous dupe à chaque image, en imposant à l'acte des raccourcis et des élégances stylistiques. Nous le savions déjà, le pragmatisme de surface cache beaucoup de préciosité. Rien n'est simple, et surtout pas le naturel. — Michel MARDORE.

Signes de piste

CHEYENNE AUTUMN (LES CHEYENNES), film américain en 70 mm et Technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* James R. Webb, d'après le récit de Mari Sandoz. *Images :* William Clothier. *Musique :* Alex North. *Montage :* Otho Lovering. *Interprétation :* Richard Widmark, Caroll Baker, Karl Malden, Sal Mineo, Ricardo Montalban, Gilbert Roland, Dolores Del Rio, Arthur Kennedy, James Stewart, Edward G. Robinson, Patrick Wayne, Elisabeth Allen, John Carradine, Victor Jory, Mike Mazurki, George O'Brien, Sean McClory, Judson Pratt, Carmen D'Antonio, Ken Curtis. *Production :* John Ford-Bernard Smith, 1964. *Distribution :* Warner.

C'est un sot réflexe, et bien européen, celui qui fait immanquablement tenir pour sous-produit celui de toute super-production ; triste conditionnement aussi celui qui fait oblitérer la qualité d'une œuvre de l'âge de son auteur. Les deux d'ailleurs se conjuguent : avec en dominante les aléas de l'âge, c'est l'inimitable et bien parisien accueil réservé à *Gertrud* ; avec en avant les aléas de l'argent, c'est le sort de *Cheyenne Autumn* (mais aussi bien voilà vingt ans qu'on laisse Ford pour compte de gâtisme). Dans le malheur, le moins prolifique des vétérans rejoint le plus chargé de films et d'ans. Or, il n'est pas sans conséquence que, dans le catalogue Mitchell de l'œuvre fordien, *Cheyenne Autumn* porte le n° 129... Cela ne prouve pas, dites-vous, que ce soit « le meilleur Ford ». Sans doute.

I. GREED : C'est précisément que jouent, cette fois ou jamais, les exigences de la grosse production, et l'on peut dire, sans craindre de défigurer une vérité par ailleurs inutile, que MM. Warner et Smith (Bernard) ont utilement défiguré le peut-être dernier masque laissé par Ford à sa vérité. Passons sur les peines de tournage (les *executives* en plein boom, chaque scène filmée une fois pour Ford et une fois pour le public, contrôlée et estampillée à tous les niveaux de la production, Spencer Tracy remplacé en pleine action par E.G. Robinson, d'où certaines transparences qui le sont assez mal). C'est surtout au montage que le film s'améliore. Si l'on en croit Peter Bogdanovitch, Ford avait prévu de centrer son film sur l'itinéraire (moral) du capitaine Archer (Widmark), qui met un certain temps à découvrir que, dans l'Ouest, les héros sont fatigués, que l'héroïsme émigre vers le Nord, et que les Indiens qu'il pourchasse sont plus piteux encore que les citoyens de l'Union. Et sur le parallèle entre l'amour d'Archer pour la jeune quakeresse et celui de Mineo pour la femme de Montalban.

C'est trop sentimental, dit M. Warner (ou M. Smith) et ça manque un peu d'action : sitôt dit, on coupe pas mal dans les duos Widmark-Baker, et presque tout dans le rôle du petit Mineo (pas étonnant s'il a l'air si crispé, maintenant). Il ne reste guère plus à présent que l'itinéraire physique de cette bonne brute bien épaisse de Widmark. Lui demander des sentiments ! Des idées ! Le bla-bla-bla ainsi élagué au profit de « l'action », on trouve quand même que c'est un peu plat (forcément, Ford comptait couper la plupart de ces chevauchées rien moins que fantastiques).

On fait venir M. Alex North : rendez-nous ça un peu plus épique, vous savez, le Ford cru 1939... M. North colle des violons et chœurs un peu partout. Parfait. Mais l'action reste un peu dispersée, juge M. Smith (ou M. Warner, peu importe). Pourquoi ce damné Jack veut-il couper l'excellente scène du grand Karl Malden : là, au moins, il y a du nerf. On conserve entière la scène de publicité pour l'Actor's Studio, que Ford avait fichue en l'air. Et qu'est-ce que vient faire cette histoire de Dodge City ? C'est drôle, si l'on veut, mais ça embrouille un peu l'action, non ? Alors on réduit de moitié l'épisode Stewart-Kennedy.

Dans la version originale qui a cette originalité de n'exister plus, il ne s'agissait pas du tout pour Ford (comme l'a si justement cru la critique) de « détendre l'atmosphère par un intermède comique, véritable numéro d'acteur invité ». Non. Pas du tout. Il était question plutôt de traiter à sa juste mesure la fameuse « bataille de Dodge City » : les paisibles citoyens de cette ville depuis longtemps désarmée sont effrayés par les nouvelles alarmistes sur la « révolte des Cheyennes ». Ils décident de changer d'air. Sous la direction éclairée des vieux routiers Wyatt Earp (Stewart) et Doc Holliday (Kennedy), ils font leurs bagages et lèvent le camp. Mais à peine voient-ils au loin un éclaireur cheyenne tout triste sur son bidet, que la panique éclate et qu'ils rentrent darre-darre se barricader dans leurs caves. Earp et le Docteur, qui en ont vu d'autres (et qui n'y croient pas trop), vont tout simplement faire un petit poker. Commence alors la séquence que l'on sait. C'est mal venu, de ridiculiser de la sorte l'héroïsme de nos ancêtres, décident MM. Smith et Warner.

Il faut les comprendre, ces hommes : ils comptaient sur « un bon western dans la meilleure tradition Ford ». Aussi bien ne se remémoraient-ils guère que *My Darling Clementine*. Ils n'avaient vu (pas plus que nos critiques) *She Wore a Yellow Ribbon, The Searchers, The Horse Soldiers, Sergeant Rutledge, Two Rode Together, The Man Who Shot Liberty Valance*, ni même *How the West Was Won...* Rien d'étonnant si Ford les a largement déçus : voilà vingt ans qu'il s'obstine à démanteler les mythes qu'il a quasi créés. *Cheyenne Autumn* n'est pas, comme on a cru (un peu vite) dans notre presse de gauche, l'abrupte prise de conscience que les temps ont changé, et le remords du grand destructeur d'Indiens... Voilà sept ou huit films que les héros fordiens se penchent sur leur passé et changent leur fusil d'épaule. Ford n'a pas attendu Sam Peckinpah ni Robert Aldrich pour faire de « l'anti-western ». L'automne ne date pas d'hier. C'est d'abord cette continuité qu'il importe de souligner, tant, auprès des fordiens, *Cheyenne Autumn* peut passer plutôt pour régression que pour révolution.

2. UNE PASSION DANS LE DESERT : Du film voulu par Ford restent au plus quelques traces, et qu'il importe pourtant de relever, peut-être simplement parce que ces traces ne sont pas tout à fait accidentelles, parce qu'il se peut bien au bout du compte que l'œuvre de Ford ne soit elle-même toute entière que traces, et qu'ici ces traces évidentes trahissent enfin la nature depuis toujours éparpillée, fragmentaire, désordonnée, aléatoire, inquiète et mal assurée (quand demeure le mythe d'un Ford garant d'ordre et de rigueur, gardien des conventions et des principes), bref, la nature toujours en devenir d'une création qu'on pouvait tenir pour depuis longtemps consommée.

Cheyenne Autumn recommence le grand périple fordien. Une fois de plus on prend la piste, et comme toujours le point de départ ni le lieu d'arrivée ne sont jamais vraiment proches. L'itinéraire à mesure qu'il se déroule recule ses bornes : on quitte le néant, mais c'est pour viser une réalité bien loin encore d'être avenue. Entre ce qu'on refuse et ce qu'on cherche, entre la négation et l'affirmation, on ne peut jamais que tracer un *trait d'union*, dont les arêtes demeureront hors de prise et dont on ne connaîtra que le fil. L'aventure fordienne est un moyen terme, un compromis qui se reconduit ; qu'elle soit physique ou morale, la longue marche des héros de Ford s'effectue entre deux eaux. Entre ce qu'on n'est pas et ce qu'on se veut, on a tout juste le temps et la place d'être soi, c'est-à-dire un peu des deux. C'est-à-dire que la première qualité de cette marche est son statisme. L'action est immobilisme, l'aventure n'est que l'accident révélateur de cette immobilité. Il n'est aucun film de Ford qui échappe à cette information. Qu'il y ait multiplication des moyens de transport (*Quatre hommes et une prière, Les Ailes de l'Aigle*), ou leur raréfaction (*La Prisonnière du désert, Cheyenne Autumn*), qu'on parcourre le monde et les saisons ou bien le pont d'un navire, la brume, les rues de Dublin, que les personnages soient multipliés (*Four Sons, The World Moves On*) ou raréfiés (*The Lost Patrol*), que se distende la durée (*How Green Was My Vallee*), qu'elle se resserre (*The Informer, Stagecoach*), on ne fait jamais que tourner en rond, et cela très lisiblement, qu'on y passe sa vie, celle de ses aïeux et celle de ses descendants, ou sa nuit. Tourner autour de soi, bien entendu. Au point que l'ellipse confine chaque fois au retour en arrière. Depuis *The Iron Horse*, chaque film de Ford est un flash-back : soit que celui-ci en soit l'élément dynamique et structurel, soit que le film tout entier avance vers le passé, soit encore qu'il tente de s'en extraire à reculons.

Jusqu'ici, cette fuite vers le Retour se donnait aussi bien pour progrès, et l'on ne saurait parler d'un « pessimisme » de Ford, bien au contraire : parvenir à soi, c'est encore le plus sûr moyen d'en repartir. Depuis une dizaine d'années, cette perspective « morale » s'est un peu gauchie. Le héros de Ford, toujours aussi insouciant des bornes de son itinéraire, en revient toujours à lui. Mais c'est là qu'il se perd plus certainement que dans les déserts, les discours, les aventures ou les légendes. Ce que sa quête fait cristalliser de lui-même, c'est bien autre chose que ce pourquoi il avait pris armes et bagages. A mesure que la spirale de l'Aventure ou de la Passion rapproche le héros de lui-même, de ce centre de lui qu'il ne savait pas chercher mais qui s'impose à lui comme

l'unique but qu'il puisse atteindre, il aperçoit non sans amertume ou fatalisme que *cette vérité de lui-même* ne se découvre pas tout d'une pièce parce qu'elle s'est à mesure dissipée le long de son chemin ; plus : qu'en ce centre règne le désert (le même qu'il faut reparcourir). La quête, loin qu'elle effectue comme elle le paraît une concentration vers son but, est dissipation. L'effort qui semble relier d'un seul tenant (ce pourquoi on a souvent accusé Ford de schématisme) le projet à son accomplissement, ne rassemble ni ne gouverne, mais éparpille, dérange, brouille son propre tracé. L'itinéraire n'est que le masque du labyrinthe. *Cheyenne Autumn* abat ce masque. (Un peu malgré Ford : mais ici les interventions de la production n'auront rendu que plus lisible cet aveu.)

3. L'ALPHABET SU PAR CŒUR ET PERDU PAR RAISON : Sans doute les fragments qui nous restent du film excusent-ils que l'on se soit attaché surtout au sens de la parabole réhabilitatrice et aux intentions « charitables » de Ford plutôt qu'aux signes pourtant très visibles, obsessionnels, insistants, qu'elle laisse le long de son cours. La charmante quakeresse est, bien sûr, institutrice. Bien sûr, *elle inculque aux enfants cheyennes* un bien européen alphabet. Ils le savent (presque) par cœur. Ils doivent même accueillir avec ces bégaiements (plutôt qu'avec des *fleurs*) *la mission qui se fait attendre*. C'est autant pour les soigner que pour les instruire que la charmante quakeresse accompagne les enfants. Au plus fort de la débâcle, encore, l'alphabet *s'épelle* comme un appel à la paix. En réciproque, durant l'exode, l'institutrice apprend quelques bribes de cheyenne. Broutilles, dites-vous : ce n'est jamais là que le recours à cette vieille idée (américaine ?) d'une langue civilisatrice et conquérante, qui efface les barrières (cf. *The Broken Arrow*, de Daves), qui convertit, voie sans doute la plus subtile et la plus efficace de tout impérialisme...

Cependant, les chefs cheyennes voient cette « civilisation » d'un œil de plus en plus réprobateur. On interdit l'école aux enfants. On boycotte l'alphabet. Cette langue, disent les grands chefs en bon anglais, est menteuse. Elle est double (c'est la vieille plaisanterie indienne). Vos mots sont versatiles, il leur arrive de changer d'idée *et aussi de sens*. La réserve est un désert, l'assistance une faction. Les serments sont des sermons. Et les promesses restent des promesses. Ce *disant, ils font bien sûr état*, bien malgré eux, de leur participation déjà avancée à la civilisation qu'ils rejettent. Mais les choses vont plus loin. Pour qu'ils soient complètement intégrés à l'Union, il faut aussi qu'ils éprouvent la duplicité de leur propre langue : alors le bison n'est plus qu'un mot, un rêve, une idée, le sang trompe le sang, le sang tue son sang, les ordres ne sont pas suivis, la querelle sémantique déchire deux frères. Déjà on pourrait dire que *Cheyenne Autumn* est bâti sur le pouvoir et par le pouvoir des mots, et leurs menaces.

Mais ce n'est rien encore. De proche en proche, tous les signes de toutes les sortes sont gagnés par le film, tous les langages se trouvent engagés dans la même Aventure. L'action s'avère échange de signes, recherche de signes, substitution de signes. La dimension épique se ramène très proprement à l'utilisation du verbe. On remplace le calumet par le *cigare ; le télégraphe reste muet* ; les messages écrits tiennent lieu de conduite et de règle, ils s'incarnent ; ou bien on les remplace in extremis par une présence physique *qui tient alors* lieu de firme. Ce n'est pas tout. Le film tout entier s'articule selon le bonheur ou le malheur de ces signes vecteurs de suspense ou de drame. Cette brute de Widmark déclare son amour à l'institutrice par le truchement du tableau noir et de la craie. Elle renchérit sur cette déclaration en l'effaçant prosaïquement d'un chiffon. Elle signale son départ par sa belle écriture au même tableau. Un peu plus loin, quand la piste est perdue, on sauve des eaux un cahier d'écolier qui en dit long. La neige efface les traces, l'eau les noie, c'est en vain, il en reste assez pour que ne se rompe jamais le lien entre poursuivis et poursuivants. La déduction, le syllogisme remplacent avantageusement les cavalcades.

Surmenés par le film, les signes s'affolent. Un éclaireur devient une armée, une fuite une révolte, les mots saoulent *l'officier germanique* lettré et entouré de livres, les journaux sont à leur aise, les mots prennent parti, on sème les nouvelles, les rapports *écrits s'accumulent sans effet, c'est comme* une immense conjuration des signes pour mener le film à sa fin, le guider, l'égarer, le retenir. Tout se passe en effet comme si le *film s'éparpillait en* signes contradictoires, essaimait aux quatre vents sa substance, son action, comme s'il était la tentative désespérée de regrouper ce fourmillement de traces, d'indices, d'ordonner malgré tout au désordre des signes, qui le brouille. La volonté de signifier s'efforce de réunir ces signes qui la font et la défont, de les réconcilier ; la mise en scène veut resserrer l'éclatement d'un monde. Non seulement celui qu'elle montre, qu'elle évoque, mais aussi ce monde qui la nourrit et la régit : car, on s'en doute, il n'est pas sans conséquence que *Cheyenne Autumn* soit le cent vingt-neuvième film de John Ford. L'alphabet su par cœur est réappris par la raison qu'il faisait perdre de vue.

4. A QUOI SERVENT LES RUBANS JAUNES : La loi des grands nombres empêche ici toute certitude. Qui est Ford ? A dix films, on parle déjà d'auteur ; à trente, on en parle souvent ; mais au-delà des cent, comment parler encore de quel auteur ? Quelle « thématique » délimiter là où, de toute évidence, la répétition à plus de cent exemplaires des *mêmes thèmes, situations, rapports, rôles, soit* aboutirait à les diversifier à l'infini à force de nuances, soit au contraire finirait par les épuiser les uns par les autres et par les *réduire à zéro ?* Selon l'angle, Ford paraît confus et riche ou sommaire et borné. Mais avec *Cheyenne Autumn* les deux effets trouvent leur plan de conjugaison : il y a l'effet centrifuge produit par la surmultiplication des films entre eux, qui égrenne dans le dernier interférences, résonances, références de Ford à Ford ; et en même temps l'effort centripète de ce dernier film pour reprendre à son compte les figures de la ronde, c'est-à-dire les souligner, les avouer comme telles, les expliciter, les répéter, condenser tout le stock du matériel fordien au seul volume d'un film.

On aperçoit alors qu'il s'agit pour Ford, depuis nombre de films, de ne pas se laisser tout à fait emporter, submerger, dissoudre par son monde ; de se définir (comme il arrive fatalement à ses héros) au plus serré de lui-même, afin de maintenir et de reconduire face aux poussées de ce monde une *possibilité d'action — la marge de la création.* C'est le cinéma contre le cinéma ; ce qui doit être fait subit à la fois la tentation et la résistance de ce qui l'est déjà ; le grand *Retour fordien est* à la fois mise en scène et sujet : à la première ce qu'il y a en lui de mouvement ou de fixation, de partage ou de refus ; au second ce qui l'inscrit dans un cercle vicieux où le mouvement n'est que l'illusion de l'arrêt. Comme encore ses héros, le cinéaste est pris entre deux termes de lui-même dont il recommence sans cesse l'équilibre et la résolution. Chaque film jusqu'à *Cheyenne Autumn* était livré à cette force centrifuge qui le dispersait en orbes de plus en plus larges jusqu'à englober tous les films, mais force que chaque film en même temps savait rembobiner jusqu'à son centre où elle restait prête à se détendre en ressort.

Cheyenne Autumn s'efforce aussi à ce resserrement : rassembler encore une fois traces et signes pour les opposer à la poussée dis*persante comme autant de liens.* Ce qu'ils ont toujours été. Mais *Cheyenne Autumn* avoue l'usage (et sans doute aussi l'usure) de tout ce qui se présentait auparavant comme tics, traits de style, private-jokes : le monde familier de Ford dit ici son utilité et sa nécessité ; l'exubérance fait place à l'aridité qu'elle cachait. Les traces étaient trompeuses, les signes menteurs, les prairies sont des déserts (les héros ces squelettes ou ces fantômes), la corde apparaît sous le ruban jaune. — Jean-Louis COMOLLI.

Laurel et Kabuki

KAKUSHITORIDE NO SAN AKUNIN (LA FORTERESSE CACHÉE), film japonais en Tohoscope de AKIRA KUROSAWA. *Scénario :* Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto et Ryuzo Kikushima. *Images :* Ichio Yamasaki. *Musique :* Masaru Satu. *Interprétation :* Toshiro Mifune, Misa Uehara, Minoru Chiaki, Kamatari Fujiwara, Susumu Fujita, Takashi Shimura. *Production :* Toho, 1958. *Distribution :* Lux.

Deux pauvres rustres de l'ancien Japon accompagnent dans leur fuite un général et sa princesse détrônée, dont ils portent le trésor *qu'ils voudraient bien voler. A bon port,* la princesse leur en donnera un petit morceau, dont ils ne sauront que faire.

Le scénario rappelle Huston — aucun critique ne l'a oublié —, la réalisation Walsh, mais c'est bien mieux que *High Sierra* (*La Grande Evasion*, 1941), leur seul produit commun. C'est un Walsh comme Walsh ne sait plus les faire, ni personne d'ailleurs. Tout est fondé sur la construction dramatique, précise et très souple, ce qui constitue maintenant une forme d'expression dépassée et même abandonnée, mais que l'on regrette de retrouver si rarement, car seuls les auteurs de films peuvent proposer quelque chose d'autre, et ils ne sont pas légion. Lancé comme l'a été *La Grande Muraille*, son piètre compatriote, au lieu de ses 3.000 spectateurs français, il en aurait eu 300.000, car, sur le plan du spectacle et du suspense, Verneuil et Bond sont nettement battus.

Ce qui est neuf, c'est son aspect de burlesque épique. Epique par sa longueur — plus de deux heures —, par son motif de l'itinéraire, par la nouveauté grandiose des cadres et des *actions spectaculaires, par* l'importance même de ces actions, qui mettent en danger la vie des personnages. L'alternance des deux tons, qui va parfois jusqu'à la confusion, ôte à l'épique son caractère prévisible si courant, crée une interaction qui relève la force des deux composantes, comme chez Hawks, et retient notre participation : nous sommes curieux de savoir, non pas tant ce qui va arriver et comment, que si ce qui va arriver sera traité de façon burlesque ou épique, traitement absolument indépendant de la matière, généralement dramatique, et qui évolue du tout au tout d'une seconde à l'autre. La surprise, le suspense sont d'autant plus forts que le genre — le film d'aventures

— est parmi ceux qui ont toujours montré une orientation très nette vers un ton défini. C'est bien du burlesque, non pas du simple comique. Nous nous trouvons au niveau le plus bas de l'échelle du rire, le plus grossièrement physique et le moins intellectuel, celui d'un sous-Laurel et Hardy qu'évoque irrésistiblement le tandem des paysans nippons.

Le schématisme burlesque de leur comportement n'est pas reflet de la réalité — impossible à reconstituer pour les temps historiques — mais un effet attribuable à la tradition théâtrale japonaise (Kabuki sans doute bien que Kurosawa proclame que le Kabuki c'est de la merde, et que tout est Nô) : le général — c'est là le plus drôle — a soudain ce même comportement (le titre japonais est significatif : pas deux, *trois salauds dans une forteresse invisible*), et la princesse aussi, alors que, dans une optique réaliste, il ne pourrait être attribué qu'à des rustres.

Néanmoins, pour être volontaire, ce schématisme ne me semble qu'involontairement burlesque. Ainsi s'expliquerait cet audacieux mélange des genres, ce recours au plus bas, que seule peut se permettre la modestie de la plus grande intelligence créatrice, qui étonne chez le conventionnel Akira Kurosawa (1910), à l'audace purement scénaristique, et qui voit en *La Forteresse cachée*, dix-huitième de ses vingt-trois films et de loin le meilleur ici connu, un simple ouvrage commercial destiné à séduire le public par son suspense. Les autres Kurosawa confirment cette impression : *Kumonosu Jô* (*Le Château de l'araignée*, 1956) est un burlesque évidemment involontaire, comme le sont, de façon beaucoup moins continue hélas, *Yoidore Tenshi* (*L'Ange ivre*, 1948) grâce à ses situations farfelues, *Tora No O Wo Fumu Otokotachi* (*L'Homme qui marche sur la queue du tigre*, 1945), *Ikiru* (*Vivre*, 1952), *Schichinin No Samurai* (*Les Sept Samouraïs*, 1953), grâce à leur répétition forcenée dans la gesticulation comme dans son symétrique, le statisme, et dans l'insignifiance. La réussite de *La Forteresse cachée* serait donc le résultat d'une adéquation involontaire de la manière à la matière. Kurosawa échoue dans le film ambitieux et sérieux parce que le théâtre japonais qui l'influence est trop artificiel pour ne pas devenir comique une fois introduit dans le réalisme de l'image cinématographique, ridiculisant ainsi sujet, intentions, personnages. Kurosawa réussit dans le commerce, peu sérieux ni profond, car on peut ridiculiser des personnages superficiels. Rien ne s'oppose à ce qu'ils deviennent des pleutres ou des fanfarons. Mais il est impossible de ridiculiser la souffrance, la sincérité, la réflexion — et c'est pourquoi *Vivre* est, à mon avis, le plus mauvais des films. Kurosawa est peut-être le seul cinéaste au monde à ne pouvoir réussir de films psychologiques ou sociaux, et, hélas, à ne faire que des films psychologiques ou sociaux.

Ce ridicule de Kurosawa n'existe, me dira-t-on, que pour un spectateur occidental ignorant du comportement et du théâtre des Japonais. Mais Kurosawa est le seul Japonais qui fasse rire sans le vouloir. L'Ichikawa de *Nobi* (*Les Feux dans la plaine*, 1959) ne fait pas rire ; il se contente d'échouer. Un tel décalage est inconnu chez Hani, Kinoshita, Kinugasa, Mizoguchi, Ozu ou Teshigahara. D'ailleurs, j'ai vu et entendu des Japonais ; je leur ai parlé : leur comportement n'est pas tellement différent du nôtre. Cela confirme que seules sont en cause les conventions théâtrales reproduites par Kurosawa — ce respect des conventions sied bien à l'impersonnel Kurosawa qui ne se distingue que par le choix d'un scénario original ou illustre — et interdites au cinéma, par essence réaliste. Elles peuvent cependant s'y faufiler lorsque la réalité n'est ni physique, ni psychologique, ni sociologique, mais esthétique — *Rashomon* (*Dans le bois*, 1950) — ou lorsqu'elle montre des personnages ou des actes ou irréels ou anormaux ou idiots (*Rashomon*, *La Forteresse*). En somme, les Japonais qui ne rient pas au *Château de l'araignée* sont comme les Français qui ne rient pas à *La Vie conjugale* (Cayatte, 1963) ou qui aiment *L'Age ingrat* (Gabin-Fernandel, 1964). Ils sont aliénés par l'influente permanence d'une tradition (de notre qualité, de leur théâtre, d'ailleurs parentes puisque la nôtre provient d'un théâtre presque aussi ancien que le leur) qui les aveugle et avec qui ils confondent l'art. Notre éloignement est en définitive un avantage : il crée notre lucidité. L'erreur de la critique occidentale a donc été de mépriser tout ce qui dans le Tiers Cinéma est proche de nous, et d'y admirer systématiquement tout ce qui nous est foncièrement étranger, sans le comprendre et justement parce qu'elle ne le comprenait pas. Pour être à la page, on choisit l'adoration, plutôt que de clamer son sincère mépris ou de se déclarer incompétent — d'où le retard des « Cahiers » à rendre compte de *La Forteresse*. En réalité, Nô et Kabuki sont en soi aussi mauvais que le Boulevard ou le Palais-Royal (d'ailleurs, les Japonais admirent Gabin et Duvivier au même titre que les critiques occidentaux admirent *Vivre*), lesquels avaient cependant à leur avantage d'accepter les actrices pour les rôles féminins. Seul échappe à leur médiocrité le maigre pourcentage d'œuvres d'auteurs qui fondent ou transforment ces traditions, car toute tradition, naturellement collective, est à priori contraire à la valeur artistique, humaine, individuelle donc.

A nos lecteurs de corriger cet essai d'analyse de l'œuvre de Kurosawa, forcément provisoire puisqu'il est le premier, la critique s'étant jusqu'ici défilée derrière une admiration à la Loti, douteuse et sans preuve.

Luc MOULLET.

Tourisme en enfer

THE NIGHT OF THE IGUANA (LA NUIT DE L'IGUANE), film américain de JOHN HUSTON. *Scénario :* Anthony Veiller et John Huston, d'après la pièce de Tennessee Williams. *Images :* Gabriel Figueroa. *Réalisateur associé :* Emilio Fernandez. *Musique :* Benjamin Frankel. *Montage :* Ralph Kemplin. *Interprétation :* Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon, James Ward, Grayson Hall, Cyril Delevanti, Mary Boylan, Gladys Hill, Billie Matticks. *Production :* John Huston-Ray Stark-Seven Arts, 1964. *Distribution :* M.G.M.

Dès ses premières œuvres, Huston joua le rôle précieux de pierre de touche. D'une façon générale et sans doute un peu trop pratique, on était pour ou contre, ce avec une certaine virulence. Il semble bien aujourd'hui que cette ligne de partage des eaux ne recouvrait — et ne recouvre — point une différence d'opinions ou de critères objectifs (?) mais plus vraisemblablement une opposition épidermique : une communion ou une absence de communion avec l'univers hustonien. Car, plus que tout autre, Huston secrète son propre univers pour en faire l'essence même de chaque film (et cela reste valable pour les œuvres mineures de l'époque *Racines du ciel*). L'évidence d'une telle cosmogonie spécifique est-elle une limitation sur le plan de la création ou l'assurance d'une personnalité authentique ? On peut discuter le point à satiété sans, pour autant, avancer d'un pas sur la voie de l'exégèse.

Le plus énigmatique de l'affaire Huston est bien l'apaisement quasi général des querelles qui entouraient son œuvre. *Misfits* suscitait bien encore quelques louables envolées, mais *Freud* et, plus encore, *La Nuit de l'iguane* obtiennent sans coup férir l'approbation condescendante d'une majorité blasée. La critique oublie vite ses enthousiasmes d'antan et s'empresse d'expédier un jugement médiocrement déçu, non sans verser d'hypocrites larmes sur le désormais classique *Trésor de la Sierra Madre*. Huston aurait-il déjà troqué ses bottes de sept lieues pour de plus confortables pantoufles, serait-il officiellement classé cinéaste historique ?

On s'étonnera tout autant d'une si soudaine apathie que de l'unanimité tardive des jurés et chroniqueurs à saluer l'œuvre de Demy. Je veux dire que, pour l'observateur attentif, *L'Iguane* était aussi radicalement prévisible — en ce sens que contenu dans l'œuvre antérieure — que ces *Parapluies de Cherbourg* qui font reconnaître un peu tard les mérites de *Lola*. Pour beaucoup donc, *Misfits* fut le testament cinématographique de John Huston. Il fut dès lors de bonne politique d'accepter — avec réserves — les films précédents (voir le bel hommage à *Quand la ville dort* aux dernières images de *L'Insoumis*) pour mieux rejeter par avance la production à venir. Or, j'ai beau ouvrir les yeux, je ne parviens à discerner la moindre cassure, je ne peux concevoir nulle essentielle rupture entre *Key Largo* ou *Sierra Madre* et aujourd'hui *La Nuit de l'iguane*. Et ce, même si Huston opte résolument, cette fois, pour une caméra « assise », alors que la plupart de ses films se situaient sans doute possible sous le signe d'une caméra « debout ». On le sait, Huston lui-même le répéta maintes fois : il n'existe, pour une caméra, que deux positions : assise ou debout. Et je veux bien croire que le terme assis n'a pas le même sens pour Huston et Arthur Rimbaud !

C'est pourtant à Rimbaud qu'il est permis de penser. Au moins autant qu'à Bunuel, malgré Figueroa et la douteuse vocation de Shannon. Il s'agit bien ici d'une quête rimbaldienne par excellence. C'est-à-dire vouée à l'incessante recherche de l'Eternité et, par conséquent, condamnée à traverser plusieurs *saisons en enfer*. Je sais bien malheureusement que le public français n'est pas près d'accorder ce crédit à une élucubration signée Tennessee Williams, étant donné la méfiance de nos compatriotes à l'égard de toute œuvre artistique commercialement rentable. Ce vice de pensée, allié au détestable complexe de supériorité des Européens, suffit à jeter le discrédit sur une production inégale, certes, mais qui atteint ici de très rares niveaux de démence. Je ne suis d'ailleurs pas loin de croire que John Huston — selon une volonté toute achabéenne — ne se soit diverti à prendre Williams à son propre piège, découvrant sous le bruit et la fureur cette sincérité apeurée que Tennesseee s'évertue à dissimuler aux yeux de tous et par là même à son propre regard. Tout autant que celle d'un échange, *L'Iguane* conte l'histoire d'une peur, d'une faiblesse et de leur guérison. Malgré l'évidence de ses pouvoirs catalytiques, Shannon ne peut être accepté comme héros tant ses composantes négatives sont explicitées, au point de constituer la trame du film. On devine sans peine, sous les outrances rageuses du prêtre, son incapacité à vivre ; de même que la trop avide sensualité de Maxine ne recouvre qu'imparfaitement une fuite vers le néant. On voit, bien sûr, le parti qu'une éthique

chrétienne pourrait tirer de pareil argument, mais, pour Williams comme pour Huston, la guérison de Shannon consiste *aussi* à renoncer à son apostolat. Huston, qui avait donné à *Sterling Hayden la force peu* probable d'accomplir l'ultime voyage pour mourir chez lui, dans une prairie *matinale*, redécouvre aujourd'hui le sens profond de l'itinéraire. A mesure que Shannon s'éloigne de *sa raison de vivre, il retrouve un sens* à la vie. Chaque dégradation, chaque renoncement ne font que le préparer à une vitale initiation ; s'il s'éloigne de toute civilisation, c'est pour mieux appréhender la source de *toute relation humaine*. On nous a trop rebattu les oreilles du pessimisme essentiel de John Huston pour que nous craignions d'insister pesamment : si l'iguane, libéré, n'a plus la force de s'échapper, c'est peut-être qu'il n'en a plus envie. Si Shannon devient sédentaire, c'est qu'il a découvert une nouvelle façon — la seule — de *passer la vie* (comme Hannah lui enseigna, par force, le moyen de *passer la nuit* en dépit d'un maelstrom de fièvres proprement lycanthropiques). Cette communion œdipienne — d'abord provoquée puis acceptée — permet au priapique pasteur de découvrir qu'il n'était qu'un ersatz de sur-mâle — réduisant du même coup son martyr du verre brisé à un exhibitionnisme infantil. C'est ici qu'il convient de louer Burton d'avoir à merveille exprimé la graduelle désexualisation de son personnage. Parallèlement à l'iguane qui symbolise jusqu'aux dernières séquences les attraits d'une libido primitive (certaines images confrontant Sue Lyon et la collerette du reptile évoquent sans mal « L'Anglais Décrit dans le Château Fermé »), Burton promène, les trois quarts du film durant, une touchante obscénité qui permettra à John Huston de réaliser — en situation — quelques-uns des plans les plus audacieux projetés sur un écran et qui, pour cette raison, passeront rigoureusement inaperçus. Ce n'est donc pas par hasard que l'iguane *libéré* se voit dépossédé de ses prestiges érotiques, alors que, dans le même temps, Maxine, ayant exorcisé ses démons, se découvre non plus femelle mais tout simplement femme. *La Nuit de l'iguane* est tout à la fois le passage de l'homo eroticus à l'homo amoris, celui du nomade au sédentaire, du chrétien à l'agnostique, mais aussi celui du néant à l'espoir.

Il ne faudrait pas croire cependant que tout risque de crise soit écarté. Il ne s'agit pas d'une happy-end irrévocable, mais plutôt d'une tentative librement consentie. Cette liberté reconquise par Maxine et Shannon (et, dans une certaine mesure, par Hannah, dont la confession restera la plus bouleversante impudeur cinématographique) marque le passage de l'abîme à la vie intégrée. Tout n'est pas pour le mieux désormais dans cette oasis de forces — *lieu privilégié de tous* les affrontements —, mais il est possible du moins d'envisager l'avenir. La comparaison de l'éthique hustonienne aux professions de foi de certains libéraux américains (tels Sinatra *qui partage avec John l'amour des* mêmes bourbons) ne serait donc qu'une première approximation. Ces professions de foi qui tendent à affirmer que toute tentative humaine reste valable du moment qu'elle *permet de passer la nuit* — qu'il *s'agisse* de la prière ou d'une bouteille de « Jack Daniels » — seraient plus justement assimilées à la ligne de conduite de Maxine et Shannon avant l'échange. Cette attitude étant, *par la suite*, reléguée au rang des mécanismes de compensation tout juste propres à équilibrer une architecture humaine en porte-à-faux dont le contre-poids se révèle appartenir — en dernière analyse — au domaine sysmétamique : auto-ironie, hyperérotisme, paranoïa plus ou moins simulée, etc. Rejetant ces faux-semblants, Shannon comme Maxine cessent de se fuir eux-mêmes (de se *chercher, donc) pour accéder, après le* difficultueux exercice de maïeutique que constitue le film, à un état de stabilité émotionnelle. Autrement dit, ils parviennent à oublier, dépasser même, la malédiction de leur *condition humaine* afin de mieux l'assumer. Pour signifier pareil cheminement — d'un sybaritisme échevelé à l'humanisme classique — il fallait bien la maîtrise *expérimentale* d'un aventurier. Sans doute peut-on réfuter le thème de *L'Iguane*, mais je vois mal comment en accuser la mise en forme, puisqu'elle ne fait qu'épouser — dans son apparent schématisme — tous les détours de la conscience. Pour la première fois, Williams trouve un metteur en scène selon son cœur (en dépit des mauvais jugements portés sur l'un et sur l'autre) et, pour la première fois, peut-être, Huston possède une trame lui permettant de libérer totalement la démence apprivoisée qui jusqu'alors affleurait seulement. L'hédonisme n'est certes pas un humanisme, et, pour expliciter le passage de l'un à l'autre, il n'est pas négligeable de pouvoir assister *en direct* — et avec une ubiquité proprement filmique — à cette initiation que l'on qualifierait volontiers de mystique si le terme ne prêtait à de si tragiques méprises. Mystique sans rapport aucun avec les théologies occidentales qui condamneront sans appel les partouzes à trois de Maxine (et il faudrait être aveugle pour ne pas comprendre très précisément de quoi il retourne) comme elles condamneraient Shannon, urinant sans vergogne sur les valises d'une lesbienne, ou Hannah retirant, par bonté d'âme, « *une certaine partie de ses* vêtements » pour le plaisir d'un innocent fétichiste. Ce respect total de l'être humain, assurant à *L'Iguane* une valeur normative, n'est pas sans évoquer certaine éthique bunuelienne *ici prolongée d'un authentique* plaidoyer en faveur de la nature (au sens sadien) et de ses forces vives. Malgré les apparences, c'est au soleil — dont l'éclat opérait quelque mystérieuse alchimie sur le *doublon de Moby Dick* — que John Huston rend hommage. Bousculant sur son passage quelques mauvais tabous, il opère le nécessaire retour aux sources, réalise le plus sincère film solaire, démontre par l'absurde, *enfin*, que *La Nuit de l'iguane* cela s'appelle l'aurore. Sans jamais faillir, Huston exhume quelques vérités à hauteur d'homme et cet aventurier, aujourd'hui camouflé en patriarche biblique, retrouve ce cri d'admiration d'un très jeune poète pour célébrer la Joie perdue puis retrouvée : *c'est la mer allée avec le soleil...* — Michel CAEN.

Eliza et les fleurs

MY FAIR LADY (MY FAIR LADY), film américain en Superpanavision 70 mm et en Technicolor de GEORGE CUKOR. *Scénario :* Alan Jay Lerner, d'après *sa* comédie musicale inspirée de la pièce de G.B. Shaw « Pygmalion ». *Images :* Harry Stradling. *Costumes et décors :* Cecil Beaton. *Lyrics :* Alan Jay Lerner. *Musique :* Frederick Loewe, dirigée par André Previn. *Chorégraphie :* Hermes Pan. *Montage :* William Ziegler. *Interprétation :* Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde-White, Gladys Cooper, Jeremy Brett, Theodore Bikel, Mona Washbourne, Isobel Elsom, John Holland. *Production :* Jack Warner, 1964. *Distribution :* Warner Bros.

On pourrait croire fermé le cercle magique de l'alchimie lorsque l'acte de la transmutation perpétue enfin l'illusion : dans une salle de bal, une princesse magyare que deux apprentis sorciers s'obstinent à prendre pour une petite fleuriste...

Mais le cercle une fois bouclé, il s'en construit un autre, pareil au précédent, semblant le répéter en la même circonférence, tout en s'en éloignant secrètement ; le réel s'installe à nouveau ; au début du film, Eliza *est fleuriste, à la fin*, elle *est princesse* ; entretemps, elle n'existe plus, dissipée par tous les rêves qu'elle porte. Et lorsqu'elle essaiera de se raccrocher au réel, dont déjà l'éloigne une lumière du jour différente de toutes celles qu'elle a pu connaître avant sa claustration (dès le début de son éducation, elle ne sort plus — à la fois mystification, rapt, surprise, adoubement), sur le champ de courses d'Ascott, par quelques paroles anciennes qu'elle qualifiera justement de « modernes », ces paroles elles aussi seront illusion, ne correspondant pas plus que sa tenue, son apparence physique, à sa condition d'alors, toute de transformation, de gestation imparfaite, d'éclat rehaussé d'insécurité et d'incertitude.

« On est — dit à peu près Eliza — ce que les autres pensent que vous êtes. » Dès lors, l'erreur prend l'étrange signification d'une semi-vérité ; et Higgins, Pygmalion imparfait, sera le seul à ne pas saisir ce qui a sauté aux yeux des marchands de fleurs lorsqu'elle est revenue vers eux, en pèlerinage ; elle est reine par tout ce qu'elle porte en elle, alors que son père, enrichi lui aussi par la grâce des hommes, par le même professeur, est un boueux parce que chacun le voit ainsi.

Lorsqu'Eliza a été rendre visite à Higgins, elle est déjà à la recherche d'un autre moi, d'un changement ; Eliza n'a jamais vendu de fleurs, parce que personne et surtout *pas* elle-même ne pourrait admettre qu'elle en vende ; Tony en sera persuadé dès le début ; Higgins, qui s'est abîmé le regard à trop démonter et remonter les rouages de sa mécanique de transformation *(qui ne porte pas* même sur des mots, sur le langage, mais sur la manière d'être de ce langage, sur des intonations, ne permettant en fait aucune acquisition autre qu'une technique). n'aboutira qu'à *un dernier mensonge qui se* retournera contre lui, une fausse colère, une fausse sortie, une fausse démonstration finale de sa volonté (se cachant derrière son chapeau), qui n'est que l'aveu d'un abandon, d'une *reconnaissance*.

Ainsi se referme le second cercle de la comédie, le réel coïncide avec l'illusion.

Mais il ne s'est opéré ni une réhabilitation, ni une usurpation ; tout s'effectue selon une *démarche fatale* que rien ne saura entraver : la science ne peut détruire ce que la science a élaboré (l'expert linguiste) ; à partir de là, chacun devient un miroir pour autrui, semble-t-il. Et, lorsqu'on s'approche, et que l'on regarde d'un peu près les merveilles, le fard ne coule pas : il n'y en a plus ; et la magie de Cukor serait de nous faire croire qu'il n'y en a jamais eu.

Ainsi, spectateurs d'un monde tout entier astreint au langage, assistons-nous à la soudaine évidence de l'image, du silence (c'est Eliza muette qui est choisie par la reine) : un monde se reconnaît ainsi dans ce qu'il a créé, façonné sans même le savoir. Ignorants, insensés, abusés par l'éclat de leur réussite (qui ne saurait à leurs yeux qu'exciter le sentiment de la duperie, de l'erreur), Higgins et Picketing, se croyant les seuls à connaître un secret, alors qu'ils sont les

NIGHT OF THE IGUANA (ROBERT BURTON, CYRIL DELEVANTI, DEBORAH KERR, AVA GARDNER).

GEORGE CUKOR : MY FAIR LADY (AUDREY HEPBURN, JEREMY BRETT).

derniers à croire, se félicitent pendant qu'Eliza revenue au laboratoire et à la claustration, devient enfin ce qu'elle a été pour tous, lorsqu'elle se débarrasse de ses bijoux : « Deviens ce que tu es », dit le philosophe. En une étonnante progression dialectique, passant du vrai au mensonge, et du mensonge à une semi-vérité, elle saura s'approprier ces mensonges et cette vérité, et les projeter aux yeux du monde à venir. Assurée d'avoir été reine, elle le devient, passe de l'état de personnage à celui de personne ; le décor s'estompe, et si l'on retrouve dans l'appartement de Mrs. Higgins la même lumière diffuse qu'à Ascott, ce n'est pas négligence : rien n'a changé qu'Eliza donnant vie à cette lumière, se l'appropriant et la transformant par sa présence, brusquement.

La Femme est au centre du monde chez Cukor. Elle est l'objet de métamorphose n'ayant de dimension que dans la mesure où elle tente de devenir la plus apparente possible, cherchant l'instant privilégié où cette apparence extérieure éclate, c'est-à-dire la pose, l'affirme. Dans *La Croisée des destins*, Ava Gardner changeant de costume change aussi d'univers, et, en fait, se change elle-même. Aussi abandonne-t-elle une cérémonie indienne en constatant que son habit n'est qu'accoutrement. La quête est celle de l'identité. L'être est dans le paraître. Dans un tel monde, le présent a trop de prise pour laisser entrevoir une quelconque permanence. Rien n'est définitif. Le temps de l'apparence est le temps des fleurs et des contes de fées. Et c'est l'éclat momentané, l'éclosion scintillante que Cukor traque et révèle. Higgins n'est pas sans rappeler James Mason, créateur d'étoile poussant lui aussi la femme à s'épanouir, à mieux être elle-même en devenant *une autre. Mais chaque éclat est guetté par* son double, par sa fragilité, par son ombre, par le caractère provisoire de son rayonnement. Délicate, presque intouchable, est la beauté des fleurs et des films de Cukor.

A.T.

Procès des dogmes

THE GIRL WITH THE GREEN EYES (LA FILLE AUX YEUX VERTS), film anglais de DESMOND DAVIS. *Scénario :* Edna O'Brien. *Images :* Manny Wynn. *Décors :* Ted Marshall. *Musique :* John Addison. *Montage :* Brian Smedley Ashton. *Interprétation :* Rita Tushingham, Peter Finch, Lynn Redgrave, Marie Kean, Arthur O'Sullivan, Julie Glover, T.P. McKenna, Lislott Goettinger, Patrick Lappan, Eileen Crowe, Kay Craig, Joe Lynch, Yolande Turner. *Production :* Woodfall Films, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

Lorsque Loopie the loop, alias Eugene Gaillard, fait remarquer à Kate qu'elle a « la folie dans un œil », il souligne indirectement l'ambivalence même de *La Fille aux yeux verts*. D'un côté, la folie et la beauté de ses moments brusques, sincères, parce que non calculés ; de l'autre, la sagesse et ses mornes applications religieuses dans le film, et ses laborieuses reprises des idées de la NV française sur le film. En somme, respecter le dogme, catholique ou vaguiste, conduit à la refabrication de la vie, à son essouflement moral ou graphique. Toutefois, ce qui nous intéresse est la folie et son éloge.

Qui n'a pas cité, une fois au moins, cette phrase de Renoir : « Le cinéma est l'art de faire faire de jolies choses à de jolies femmes. » ? Mais qui s'est soucié de son application, de sa justification ? Sans tenir compte de la qualité des réponses, elles seront nombreuses et contradictoires, ne craignons pas d'affirmer que le film de Davis s'organise autour de Rita Tushingham, avec, comme arrière-fond, Dublin. Autour de son charme naturel (quand, en pantalon, elle descend l'escalier) et de sa promptitude à modifier un comportement.

Mieux, sa seule présence innocente les situations et les signes qui s'y rattachent. Le cinéma, en effet, se fonde sur l'idée de connaissance. C'est-à-dire de la découverte de choses mal connues ou inconnues. Or, *La Fille aux yeux verts* utilise, semble-t-il, des actes communs : un lit, une jeune fille, un homme mûr, prestigieux. Illusion ! La première fois où Eugène et Kate couchent ensemble, échec. D'où réflexe, la seconde fois, tout se passera bien. Fondu au noir. Kate pleure, demande pardon. Echec. Répétition qui donne au film sa coloration. Rita, c'est un cinéma qui, aux quantitatifs, préfère les bonds qualitatifs, au bond en avant le saut en arrière. En deux couleurs, l'apprentissage d'une femme.

Gérard GUEGAN.

L'âme en face des trous

MONDO CANE N. 2 (L'INCROYABLE VÉRITÉ), film italien en Technicolor de GUALTIERO JACOPETTI et PROSPERI. *Réalisation :* Mario Maffei et Giorgio Cecchini. *Images :* Benito Frattari. *Commentaire :* Gualtiero Jacopetti. *Montage :* Mario Morra. *Musique :* Nino Oliviero. *Production :* Cineriz, 1963. *Distribution :* Inter France Dist.

WEEK-END (WEEK-END), film danois de PALLE KJAERULFF-SCHMIDT. *Scénario :* Klaus Rifbjerg. *Images :* Georg Oddner. *Décors :* Erik Aaes. *Musique :* Erik Moseholm. *Interprétation :* Jens Osterholm, Elsbeth Knudsen, Jesper Jensen, Birgit Bruel, Bente Dessau, Willy Rathnov, Erik Kuhnau, Lotte Tarp. *Production :* Bent Christensen, 1963. *Distribution :* Hermes.

Jacopetti remet ça. Moi aussi. Râclures de fonds de tiroirs. On prend les chutes (*Mondo cane* — voir n° 136, *La Femme à travers le monde* — voir n° 157) et on recommence. C'est *L'Incroyable Vérité*. Ajoutons les quelques intérieurs en studio, et l'on voit que tout le film n'est qu'un énorme gag — d'un homme qu'on savait déjà être bon gagman. Restent des scènes fortes et qui portent. Reste le ton : une tendre malignité, ailleurs introuvable.

Dans ce ton, quelque chose date : cette euphorie dans la curiosité qu'on croyait éteinte depuis 1900. C'est, du reste, le ton même du « Journal des voyages », dont les couvertures notamment (souvent en couleurs) étaient du pur Jacopetti.

Il y a aussi chez Jacopetti une chose qui date encore plus : ce qu'on pourrait appeler le relativisme exotique (système qui fit les délices de tous les découvreurs de mœurs nouvelles, de Marco Polo à Jean-Jacques Rousseau et au-delà), c'est-à-dire la mise en opposition de mœurs qui, bonnes ici, sont là-bas mauvaises et vice versa, avec toutes les conclusions « démystifiantes » qu'on en peut tirer. Le procédé est aussi simple qu'ancien. Que nous ayons toujours à en apprendre prouve que nous avons bien peu appris. Outre cela, dans cet enfer climatisé qui un peu partout s'établit, sur les deux grands modèles du capitalisme et du socialisme, il est salutaire de se voir rappeler ce que l'époque s'efforce laborieusement de nier, à savoir que le goût du risque, de la violence, de toutes les démesures, est au cœur de l'homme, et qu'à vouloir supprimer ce qui de toute façon devra se manifester, et qu'autrefois on acceptait, puis canalisait, on risque bien d'en être, tôt ou tard, les victimes. En un temps où l'on aimerait s'émanciper de tout, jusques et y compris des servitudes biologiques, où l'on aimerait sans doute oublier que les bébés naissent dans le sang, il est bon que des voyous comme Jacopetti viennent nous rappeler de temps à autre quelques grossièretés de ce genre.

Nous voilà loin de ce Jacopetti, répugnant rabatteur de foires monstrueuses que stigmatisent les bien-pensants (aujourd'hui essentiellement de gauche), mais nous en sommes encore plus loin qu'on ne pourrait croire. Car *notre homme — imprévisible et facétieux —* poussant à la limite une sincérité paradoxale qui parodie la roublardise, nous donne, de son film, une définition qui ajoute à l'entreprise quelques fascinantes facettes :

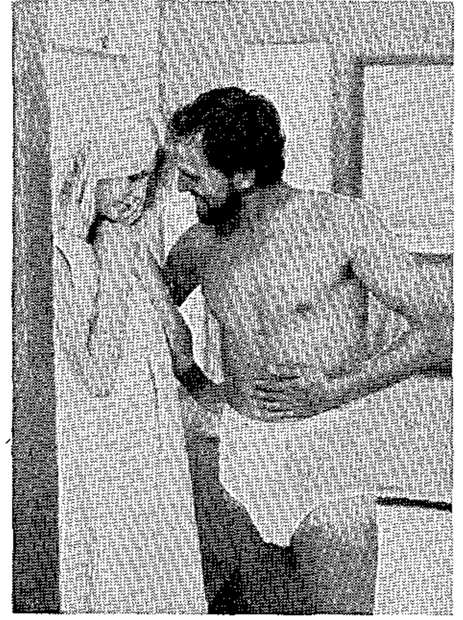
« Dans *Mondo cane*, la cruauté n'était pas gratuite. C'était une dénonciation, et une voie pour arriver à la pitié. ... Mais les soi-disant experts ne l'ont pas compris. ... C'est *précisément pour cela que nous avons voulu* réaliser un deuxième *Mondo cane*. Un film qui est un démenti, donc ; un film par lequel nous essaierons de prouver que l'or du premier *Mondo cane* ne provenait pas d'un *filon, mais n'était qu'une petite pépite* dont il ne reste rien. Le miracle d'équilibre du premier *Mondo cane* ne peut se réitérer. C'est pour le prouver que nous avons réalisé *Mondo cane* n° 2. Une démonstration par l'absurde, menée dans un esprit tout nouveau, en puisant à une actualité moins tragique et plus curieuse qui, toutefois, s'encadre avec une cohérence précise dans un « monde de chiens » qui est, cette fois, tout aménité. »

Il est vraisemblable que le commentaire original de Jacopetti laissait au moins transparaître cet aspect de l'entreprise. M. François Chalais, soi-disant expert, y a mis bon ordre. J'ai parlé tout à l'heure d'« enfer climatisé ». Voyez *Week-end*. On s'y ennuie, on y rêve d'improbables violences...

Le film est plein de justesse, d'aisance, de naturel, ces mêmes qualités qui font le charme de certains films mineurs italiens, comme *La voglia matta*. Mais *Week-end* est plus fort. Il était aussi plus délicat à traiter. Ici, autre grande qualité de l'auteur : une tendresse et une distance toujours présentes, forme rare et précieuse de la neutralité. Ce qui était dur aussi, c'était de faire passer les tirades philosophiques de nos ennuyés (et quand un Danois, surtout barbu, se met à penser, Dieu sait que ça y va !...) : elles sont parfaitement intégrées au film (entre boissons, baignades et couples qui se mélangent), comme une sorte de mystérieux folklore.

Quand ils ne philosophent pas, ne se baignent pas, ne font pas l'amour, nos personnages, tournant dingues, virent au blouson noir, ce qui donne lieu à quelques beaux moments. D'autant qu'on nous donne une des causes profondes de la chose, à savoir que la vie sans risques, ça ne vaut pas le coup. C'est l'épisode de *la plage nocturne* où nos fatigués rêvent une délicieuse apocalypse. Ah ! si seulement apparaissaient des bateaux, des avions, un débarquement, des

bombardements !... Or, Céline l'avait dit : « On en vient à désirer toutes les guerres, pour se dépêtrer d'une existence qui n'en est plus, qu'est une espèce de survie d'une joie trépassée depuis longtemps. »



Week-end

Et il disait aussi (toujours dans le même livre : *Les Beaux Draps*, désormais interdit par les censeurs de la nouvelle morale) : « L'homme, il était encore nature, à présent, c'est un tout retors, il n'a plus l'âme en face des trous. »
Mais aujourd'hui, à qui sait voir (*Week-end*, entre autres), il semble bien qu'il le redevienne, nature ; il semble bien qu'à l'extrême du raffinement civilisé, les choses s'inversent, et que l'homme tende à revenir (pensons aussi au Club Méditerranée d'*Adieu Philippine*) à une insouciance heureuse et quasi animale.
Ce monde, dont certains voudraient qu'on ne puisse le vivre qu'en philosophant, politisant, ou économisant — et que régit un orgueil qui va jusqu'au refus d'accepter la vie —, Jacopetti nous en a montré l'en-deça, Palle Kjaerulff-Schmidt, l'au-delà. Ils ont suffisamment de points communs pour que nous puissions vivre sur l'espoir de lendemains palpitants. — M. D.

La mémoire du bonheur

DE L'AMOUR, film français de JEAN AUREL. *Scénario :* Cecil Saint-Laurent et Jean Aurel, inspiré par Stendhal. *Dialogue :* Cecil Saint-Laurent. *Images :* Edmond Richard. *Décors:* Eric Simon. *Musique :* André Hodeir. *Son:* Michel Fano. *Montage :* Agnès Guillemot et Geneviève Vaury. *Interprétation :* Michel Piccoli, Anna Karina, Elsa Martinelli, Joanna Shimkus, Jean Sorel, Philippe Avron, Bernard Garnier et Cecil Saint-Laurent. *Production:* Roger Fleytoux ; Films de la Pléiade-Cocinor Marceau-Cinesecolo, 1965. *Distribution :* Marceau Cocinor.

Voilà un film qui déplaira, j'en ai peur, à qui y décélera une prétention empreinte de naïveté et sera irrité par les draperies d'un style qui aborde, avec un détachement que Roger Nimier aurait qualifié d'« indifférence passionnée », ce qui se satisfait mieux d'une brume respectueuse du mystère propre aux expériences ineffables. Les auteurs parcourent à grandes enjambées un domaine où l'on ne s'aventure guère — sous peine de s'y perdre — qu'à « pas de colombe », et nous sommes les premiers à préférer l'allusif de Stendhal romancier à l'insistance du responsable de l'étude qui les a inspirés. Il y aurait de quoi les accabler du reproche nietzschéen : « Farceurs que vous êtes, vous en avez déjà fait une rengaine », si Jacques Laurent et ses amis n'étaient coutumiers de telles provocation. Aussi convient-il de ne pas prendre la paille des mots pour le grain des choses. Méfiance donc.
Tout d'abord, Nana délaisse Paul au profit d'un minable blondinet. Ça ne commence donc pas mal puisque cette séquence d'ouverture est riche des souvenirs que ravivent les protagonistes (Karina et Piccoli), Laurent y compris qui les surveille du coin de l'œil (de l'autre distrait, lisant Stendhal) et donne à penser que, délaissant la guerre pour les joutes amoureuses, nos auteurs n'en abandonnent pas pour autant une méthode d'analyse qui a fait ses preuves. Puis la scène Avron-Karina donne quelques inquiétudes, on va jusqu'à redouter qu'une pointe d'esprit voltairien ne vienne ruiner l'entreprise. En son absence même, Piccoli ne cesse d'être présent (puisque Avron est donné comme son successeur) et la comparaison tourne, comme il se doit (cf. *Une femme mariée*), à son avantage. Ce qui suffit à nous distraire tandis qu'Aurel nous conduit sans trop d'ennui jusqu'au cabinet du dentiste Piccoli. Il y exploite à merveille les ressources (que nous savions nombreuses) de son acteur, celles (qui ne le sont pas moins) du décor et le charme de Sophie (Joanna Shimkus). Ce morceau de bravoure, assez facile en vérité, introduit un tête-àtête Laurent-Piccoli (s'il faut *faire* l'amour avec les femmes, mieux vaut *parler* entre hommes des choses sérieuses, dont l'amour) qui reprend en l'approfondissant la scène d'ouverture et explique ce qui va suivre.
On se souvient que l'excellent commentaire de *La Bataille de France* ne prenait tout son sens que lorsque Laurent était montré aux côtés de Bonnet observant le passé pour y voir sourdre la tragédie. Ici Laurent joue (moins bien) un rôle analogue et, lors de la scène que nous avons dite, est introduite la possibilité de passer le témoin à Piccoli qui sera à l'issue du film le commentateur de sa propre aventure. Mais que peut bien gagner une fiction à un tel procédé ? Ceci, peut-être, qu'il permet de poser un regard détaché sur ce à quoi la participation qu'exige l'instant vécu donne toute sa valeur, mais qu'elle interdit du même coup de discerner. Les vérités, c'est bel et bien au présent que nous nous en emparons, mais ce n'est que devenue du mémorable qu'une telle capture devient consciente. Ainsi du bonheur que l'amour dispense. Telle est l'idée qui, au-delà du prétexte stendhalien, me semble être filmée. Idée, ai-je dit, et c'est en cela qu'il y a un certain artifice dans le personnage auquel Piccoli prête ses traits (et non en tant que Don Juan bien peu extraordinaire). Il est effectivement doué de l'étonnante faculté d'avoir une conscience thétique de son bonheur au point de le filmer à l'instant même de sa naissance. Trouvaille arbitraire et peu poétique que celle du film d'amateur, mais trouvaille efficace qui *donne à voir*. Elle donne à voir, en le concrétisant, le phénomène indescriptible qui permet à l'essentiel d'être préservé dans le souvenir. Piccoli enregistre lors de son éclosion (et d'une manière qui doit plaire à L.Ms.) ce qu'un Godard recrée. Par ce procédé, Aurel *dit* purement et simplement ce que les grands cinéastes donnent à sentir. Fort heureusement, démarche intellectuelle et démarche sensible ne sont aussi tranchées que lors de cette séquence où le procédé est dévoilé. Ensuite il lui faut bien recréer pour nous les instants de bonheur que Piccoli est (nous dit-on) en train de vivre. Il est bien sûr moins fructueux de s'y prendre ainsi ou comme Demy (l'excès d'intelligence rejoignant curieusement l'excès de sensibilité) que comme Rossellini ou Godard. Il n'est déjà pas si mal qu'à la fin du film, son dessein soit pleinement réalisé ; effacée, comme dans *La Bataille de France*, la scission entre le drame et ses témoins, la vie et son analyste.
Mais revenons à l'intrigue, là où nous l'avons laissée et où — pour qui est entré dans le jeu — le film commence véritablement. C'est l'épisode de Sophie, épisode d'une grande vérité car l'aventure éphémère de ce personnage énigmatique nous laisse ignorer si la femme-objet qu'elle paraît être constitue son étoffe profonde où un masque (celui d'hôtesse de notre monde moderne régi par l'extériorité). Est-elle frivole par nature comme cette Hélène qui la précède ? Revendicatrice feutrée mimant la frivolité ? Lorsqu'elle continue à s'envoyer un petit peintre (qui ne semble pas fréquenter le Golf Drouot mais n'en a pas moins l'insignifiance de celui des *Veuves*) se rapproche-t-elle d'Hélène ou de Mathilde ? Autant de questions. Elles donnent sa saveur à l'épisode mais ne se posent nullement à Piccoli, trompé comme il le redoutait (tout en le souhaitant secrètement) et cruellement ravi de pouvoir répondre à la tromperie par une des plus douces raclées cinématographiques. Ici, battre sa maîtresse n'est pas s'engager sur la route qui mène chez l'analyste, c'est seulement la douleur exquise de frapper une inconnue pour se meurtrir, présence du mal comme « obsession de ce qu'on ne désire pas » (belle formule de Monterlhant — une fois n'est pas coutume). La scène est remarquable par son évolution, lorsqu'après l'arrivée de Mathilde (Elsa Martinelli), les coups distribués à Sophie vont de pair avec (puis sont précipités par) le coup de foudre.
A ne prêter attention qu'à la permanence du prénom et de la nationalité, on peut se demander si cette entrée en scène de Mathilde n'est pas l'indice d'une fidélité accrue à « De l'Amour », mais il n'en est rien. A Stendhal en revanche, peut-être, car négligeant cet ouvrage Aurel laisse sans doute passer quelque chose des romans. Un souffle à peine, certes, mais qui n'est pas négligeable. En effet, le thème du « fiasco » directement et habilement abordé me semble beaucoup moins important que ce qui l'entoure : le coup de foudre, les sous-bois, la colère apaisée, le bord de mer, « les yeux d'Elsa »... Ces instants de bonheur dont la vie est faite lorsqu'elle apparaît comme enchaînement de belles matinées, n'est-ce pas un des grands thèmes stendhaliens dont on retrouve le décalque chez Giono, un écho chez Nimier et ici, chez Aurel qui, parti d'une ambition moindre retrouve alors le bon cinéma en tirant profit du procédé que nous avons souligné. Car si c'est bien le bonheur que nous reconnaissons là, c'est plus encore le bonheur qui *se sait* tel. Un tel savoir est le signe de la précarité qui menace. « Notre bonheur n'est fait que d'ignorance » disait Simone Weil, le savoir des commentateurs Laurent et Piccoli plane sur lui et le donne de ce fait d'emblée comme passé. Perpétuel recommencement certes (et c'est une autre histoire, celle que nous contera Agnès Varda), mais ici pérennité plutôt de chaque moment dans son unicité, car il est fort bien dit que l'imagination aidant, l'oubli est impossible.
Au regard froid de Piccoli ne s'offrent plus dès lors que de vivaces souvenirs de bonheur et comme effacés : la fureur d'un instant (Sophie ne voulait pas *tout* raconter et l'es-

JEAN AUREL : DE L'AMOUR (ELSA MARTINELLI, JOANNA SHIMKUS, MICHEL PICCOLI).

GUEORGUI DANELIA : JE M'BALADE DANS MOSCOU

clandre était une bien tentante solution), la trop grande ressemblance entre les partenaires (Mathilde ne s'y trompait pas, elle, la perspicace, elle se savait menacée ; pourquoi son regard était si beau) et autres causes dérisoires d'échecs à la durée de l'amour, broutilles lui semble-t-il alors (« C'est incroyable de s'être quittés »), mais l'essence de la profondeur n'est-elle pas de s'étaler en surface ? Ici le drame de la vie à deux n'est plus du tout celui (qui se voulait intemporel) qu'envisageait Stendhal, mais celui que nous éprouvons aujourd'hui (Stendhal n'écrivit son essai que pour Métilde, c'était au lecteur de le faire sien ; à chacun donc de refaire ce film) et dont les cinéastes de Godard à Antonioni, de Bertolucci à (un ton en dessous) Groulx, ne cessent de parler. Les incertitudes de leurs héros assez bien résumées dans le « il faut jouer le jeu et tricher » du *Chat dans le sac* ne sont pas sans évoquer l'amère conclusion des « Epées » : « il ne reste que des chemins solitaires ». La digression qui de Godard ici me mène à Nimier n'aura pas été inutile si lui est reconnu le mérite d'avoir, par le biais peut-être de Laurent, évoqué un contexte qui n'est pas étranger au film d'Aurel. Celui-ci ne s'attache qu'à une portion minuscule de la réalité contemporaine, observée par le gros bout de la lorgnette, il se contente de quelques remarques au passage ; elles méritaient d'être faites. Quant à la froideur toute scientifique de l'analyse, elle possède un accent léger avec gravité (lui aussi), cruel par humour, et cynique à force de tendresse, qui rejoint à sa manière les films contemporains que nous aimons où devant la précarité du bonheur et l'inéluctabilité des revers il n'est d'autre attitude qu'une « sérénité crispée ».
Sans doute est-ce au prix de tels détours que le sourire de Piccoli, plus riche de ce qu'il évoque que de ce qu'il est, lorsqu'à la fin du film il se figea face aux images confrontées d'amour et de mort, me remit en mémoire la question que pose René Char quand il nous livre quelques-unes de ses « Impressions anciennes » : « Est-on désespéré si l'on est déchiré ? Peut-être pas. » — Jacques BONTEMPS.

Chapiteau en Espagne

THE CIRCUS WORLD (LE PLUS GRAND CIRQUE DU MONDE), film américain en Super-Technirama 70 mm et en Technicolor de HENRY HATHAWAY. *Scénario :* Ben Hecht, Julien Halévy et James Edward Grant, d'après une histoire de Philip Yordan et Nicholas Ray. *Images :* Jack Hildyard et Claude Renoir. *Décors :* John DeCuir. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Montage :* Dorothy Spencer. *Interprétation :* John Wayne, Rita Hayworth, Claudia Cardinale, Lloyd Nolan, Richard Conte, John Smith, Henri Dantes, Wanda Rotha, Katharyna, Kay Walsh, Margaret MacGrath, Kathrine Ellison, Miles Malleson, Katharine Kath, Moustache, Franz Althoff et son cirque. *Production :* Samuel Bronston, 1964. *Distribution :* Rank.

Parmi les nombreux cirques cinématographiques, celui d'Hathaway occupe une place assez originale, éloigné non seulement (on s'en doute) de celui de Chaplin, mais aussi de la furie de DeMille ou de l'élégie d'Etaix. Non qu'il s'agisse là d'un de ces Hathaway « inspirés » qu'un brin de folie achemine vers le cinéma d'auteur plus ou moins conscient (*Peter Ibbetson, Niagara* ou *Legend of the Lost*). *Circus World* est plutôt à rapprocher de ces films « solides » où l'art traditionnel du récit est servi par une science du raccord qui sacrifie tout à l'efficacité savoureuse du spectacle (*North to Alaska, How the West Was Won*). La réflexion sur le spectacle, et sur son aventure, conditionne d'ailleurs la structure du scénario, signé tout à la fois par Philip Yordan et Nicholas Ray et, pour les dialogues, par Ben Hecht. Il y a belle lurette que le nom de Philip Yordan à un générique ne suffit plus à garantir aux amateurs l'intérêt ou l'ambition d'un film : ses nègres ne sont un secret pour personne, et la chose ne date pas seulement de l'aventure Bronston (cf. ses démêlés avec Boetticher qui, de rage, faillit l'étrangler). La part de Nicholas Ray est également mystérieuse, et ne répond peut-être qu'à des questions de contrat : définitivement établi à Madrid, ce dernier semble davantage, actuellement, s'occuper de son restaurant de luxe, le Nicca's, que de cinéma, bien que ses projets soient nombreux. Mais le restaurant est très beau, et Ray en est très fier. Un de nos amis espagnols lui faisant remarquer que le rouge des tentures évoquait les films de Minnelli, Nick répliqua lestement : « Oh, it's better than that ! » Au sujet de son art, il eut également une belle formule (nous étions dans la « bodega », au sous-sol, à l'abri de la chaleur, dégustant du Rio Viejo précautionneusement tiré à même le fût) : « Le whisky et la conversation sont les deux ennemis du poète. » Fin de la parenthèse Ray.
C'est donc essentiellement Ben Hecht que l'on peut créditer, semble-t-il, de l'habileté du script : il y a d'ailleurs des rapprochements à faire entre le personnage de Richard Conte et celui du Grand Gabbo, le ventriloque, jadis incarné par Stroheim et mis en scène par James Cruze.

Le spectacle, et l'aventure : d'emblée, le film mêle les deux en introduisant le western, sous la forme de la traditionnelle attaque de diligence, sous le chapiteau. Ces thèmes viennent rapidement s'enrichir d'un troisième, qui les unifie mieux que la trame psychologique et mélodramatique : celui de l'itinéraire à travers les capitales européennes, d'où, en prime, l'idée du dépaysement. On voit qu'il s'agit, toutes proportions gardées, du *Carrosse d'or* d'Hathaway. Mais si *Circus World* n'est pas son meilleur film, il est néanmoins, paradoxalement, le meilleur film de Bronston, disons le moins déséquilibré, ce qui appelle deux ou trois remarques : Hathaway n'est sans doute pas un auteur au sens où le sont Mann et Ray, mais plutôt que de brider les qualités de ces derniers, Bronston aurait dû avoir l'intelligence de faire confiance aux vertus de l'artisanat : avec des gens comme Hathaway, les destinées de l'Empire n'eussent peut-être point été si funestes. Nul écart ici entre la volonté de récupérer le film à des fins personnelles (*King of Kings*) et les exigences exorbitantes du Monstre-spectacle : tout simplement la joie de filmer avec de gros moyens, et l'amusement enfantin (qui est celui du spectateur) à voir s'embarder les chevaux, flamber les chapiteaux et couler les navires. L'esthétique de la catastrophe chère au cœur de Bronston (mais si déprimante dans *La Chute de l'Empire romain* ou *Les 55 jours...*) trouve sa justification dans la bonne humeur constante dont fait preuve l'auteur des *Trois lanciers du Bengale*, et cela suffit à prêter un minimum de cohésion à une entreprise exclusivement distractive.

Le film possède un autre intérêt, curieusement (et inconsciemment ?) autocritique : quand John Wayne fait part à son second, Lloyd Nolan, de sa volonté de s'établir sur le vieux continent, celui-ci le met en garde : « C'est une folie, les cirques américains n'ont aucun succès en Europe ». Le cirque Bronston, abandonné par ses commanditaires, en a fait l'expérience que l'on sait. Il est assez beau, même *in extremis*, de livrer semblable confidence.
Signalons enfin (décidément c'est un film à voir), dans cette histoire où la moitié des personnages s'appellent Alfredo, la présence d'un plumitif véreux et grassouillet qui est le parfait sosie d'Hitchcock. Wayne s'en débarrasse par un chèque. Quant aux fanatiques de l'identification des acteurs secondaires, ils pourront reconnaître, avec un peu d'attention, cent vingt-cinq des chevaux qui figuraient déjà dans *La Chute de l'Empire romain*.
Jean-André FIESCHI.

Passées les cigognes

JE M'BALADE DANS MOSCOU, film soviétique en Scope de GUEORGUI DANELIA. *Scénario :* Guennadi Chpalikov. *Images :* Vadim Youssov. *Décors :* Alexandre Miagkov. *Musique :* Andrei Petrov. *Interprétation :* Galina Polskikh, Alexei Loktiev, Nikita Mikhalkov, Evguéni Steblov, Roland Bykov. *Production :* Mosfilm, 1964. *Distribution :* D.I.C.

On arrive à M... par un beau matin d'été, c'est août ou juillet ; il fait chaud, on porte le veston sur le bras ; à leur fenêtre, sur le pas de leur porte, des gens en petits tricots prennent le soleil, ou l'ombre, on s'interpelle à travers la rue, les radios hurlent un peu partout, le soir on danse dans les cours, on s'invite de balcon à balcon, non, nous ne sommes pas à Milan, Modène ou Marseille, à Moscou plutôt, pour tout dire. D'entrée de jeu, le dépaysement est d'autant plus fort qu'il est tout de référence, de familiarité, de proximité ; cette familiarité surprenante est non seulement celle de Moscou la méridionale qu'on nous avait cachée sous la neige et les cigognes, celle des moscovites méridionaux et de leurs balades qui n'ont rien de militaire, mais elle est aussi l'affinité avec ce film affirmée du cinéma cisouralien et du cinéma transalpin. Une bonne part du charme de *Je m'balade dans Moscou* réside dans ce joyeux mélange de détonnant et de coutumier ; la balade est un voyage-surprise où tantôt l'on découvre et tantôt l'on retrouve. Mais l'attrait du film ne tient pas rien qu'à l'intérêt de nos yeux étrangers. Le mouvement enthousiaste du film, son dynamisme, l'excitation qui le rythme viennent aussi de ce que lui-même voyage sans répit entre quotidien et extraordinaire. Le film est fondé sur cette même balance de l'habitude et de l'aventure, du rite et du mystère : on va à la fête, on s'amuse, on fait peur à un brave bourgeois, mais le brave bourgeois est un maniaque, on se retrouve au commissariat, ce n'est là qu'un exemple, mais qui montre que ce balancement — celui même de la marche, des sentiments, de l'intrigue — entre proche et lointain, prosaïque et poétique, est, en définitive, le jeu, l'échange, l'alternance de la contrainte et de la liberté. On ne sait plus alors — et cette incertitude est donnée comme délicieuse — si la dimension ironique du film est de critique ou de détachement, si le recul amer ou rusé dont il témoigne avec désinvolture vise une contrainte (qui concerne aussi bien le cinéma que le reste) disparue ou sa survivance, une liberté conquise ou sa déception. Mais à coup sûr *Je m'balade dans Moscou* ne se donne-t-il ainsi les plaisirs pervers de l'errance et de l'insolence que pour déboucher plus incisivement sur la réalité difficile d'un rêve devenu monnaie courante : la responsabilité qu'on enviait ou désirait et qu'il faut vivre maintenant. Disons que le *jeune* cinéma soviétique tourne ces temps-ci décisivement le

dos à l'adolescence, à la nostalgie, aux styles et sujets qu'elles imposaient, pour se retrouver un peu ébloui, un peu égaré, la tête ivre, *tout à la joie et tout au* risque d'être lui-même (et d'être au lendemain), un peu comme, après la fête et les rires et l'amour, le jeune homme sort, au petit matin, une *chanson* sur les lèvres, des galeries luxueuses mais désertes du métro moscovite. — J.-L. C.

Secrète agente

MATA-HARI, AGENT H 21, film français de JEAN-LOUIS RICHARD. *Scénario :* Jean-Louis Richard et François Truffaut. *Dialogues :* François Truffaut. *Images :* Michel Kelber. *Costumes :* Pierre Cardin. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Kenout Peltier. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Jean-Louis Trintignant, Claude Rich, Georges Riquier, Franck Villard, Albert Rémy, Henri Garcin, Hella Petri. *Production :* Filmel-Films du Carrosse-Simar (Paris) - Fida Cinematografrica (Rome), 1964. *Distribution :* C.C.F.C.

Mata-Hari joue un drôle de jeu dans le cinéma français : comme son héroïne, le film pratique l'héroïsme à rebours ; l'audace de l'un et l'autre est de sembler *n'en avoir point*, leur courage affecte volontiers de ne se tirer jamais que des craintes, des reculs, des hésitations. C'est-à-dire que le film connaît la même *situation inconfortable que son* personnage, et il n'est pas étonnant qu'on leur fasse ou bien le même succès (fondé sur les malentendus du mythe), ou bien le même *procès* (fondé sur ceux du genre). Qu'on projette sur le personnage toute cette légende que le film déplace pour n'en tirer parti que comme fond ou contrepoint révélateur du visage et non pas du masque de la femme, ou qu'on se chagrine de ne pas trouver assez d'espionnage chez cette espionne, d'aventure chez cette aventurière, on est en porte à faux, le film se tient ailleurs, et peut-être sa force et sa raison d'être résident-elles dans ce décalage qu'à la fois il décrit et provoque, qui est son sujet et auquel à son tour il se voit assujetti.

Et le procès fait au film sur ce point est d'autant plus déplacé que justement le film, prenant garde d'instruire le procès de Mata-Hari, refuse de jouer sur le double jeu probable de l'espionne et mise toute son honnêteté sur la seule duplicité de la femme. Les motivations, les intentions, les démarches seront ambiguës, non les résultats ; l'espionnage *sera clair (c'est-à-dire accessoire)* et l'amour sera trouble ; il ne s'agira pas d'établir une vérité historique sur Mata-Hari, mais la réalité de *son* histoire. C'est-à-dire qu'à *mesure que le film avance*, l'espionnage, la légende, l'aventure, l'histoire reculent au profit de l'amour, du visage, de la vie d'une femme. Cela est clair. Ce que le film perd en possibilités, en complexités, en richesses du côté de l'espionnage, il le gagne du côté de l'amour. Je veux dire que personnage et film, à mesure qu'ils semblent perdre toute ambiguïté, en acquièrent ; on croit n'avoir plus à faire qu'à un film simpliste sur un personnage simple : mais les chemins de la simplicité sont traîtres, et tels qu'on se retrouve en face d'un film et d'un personnage quelque peu plus secrets. A l'inverse et en complément de ce qui se passe pour le personnage (dont les motivations sont plus ambiguës que les actions), le film est moins simple que ses intentions (un peu naïves, un peu roublardes : faire de « l'anti-Bond »).

C'est qu'il y a comme une lutte entre le film et son héroïne : tout y vise à réduire l'ubiquité de cette femme, à cerner d'un trait de plus en plus précis, qui blessera, qui finira *par être tiré comme* un coup de feu, sa nature éparpillée et évasive, sa vérité soumise aux mensonges. Pour cela, le moyen choisi par le film est précisément d'affronter cette vérité à ces mensonges, d'en faire l'épreuve. La réalité de la femme erre dans le monde onirique, irréaliste à force de « réalisme » de l'aventure, peu faite à sa mesure, et que le film lui oppose sans cesse, qu'elle fuit jusqu'à se retrouver à travers elle. On accuse donc le scénario, les dialogues, la mise en scène de sonner faux, on conteste au film à la fois sa dimension fabulatrice et sa dimension descriptive (alors qu'elles sont en référence), on lui reproche de se tenir à cheval entre l'aventure et le portrait et de pécher en même temps par excès d'irréalité et de réalisme, alors précisément qu'il a cette audace de jouer sur les deux tableaux, d'en faire le contraste. De fait, le scénario, les dialogues, la mise en scène sonneraient faux, témoigneraient de quelque *laisser-aller, seraient* à contre-sens, tomberaient à plat, si la construction du film était une construciton dramatique. Ce qu'elle n'est pas : l'indéniable *progression dramatique du film* ne l'empêche pas d'être une *série*, une distribution d'épreuves : il y a la femme et le risque, la femme et l'argent, la femme et la tentation, la femme et le *mensonge*, et le remords, et le bonheur, et la mort, etc. Ce qu'avoue d'ailleurs la publicité : « le coup du fauteuil, le coup de la banque, le coup de l'encre sympathique,



le coup de la poudrière », etc., à quoi il faut *adjoindre le coup* de foudre et le coup de feu... Série d'épreuves chaque fois plus essentielles, plus graves, qui donc font progresser « l'action » vers un « dénouement » : mais ce n'est jamais que le dernier de toute une série de dénouements, chaque épreuve ayant sa propre solution, chaque coup son but.

C'est-à-dire que dans chaque séquence-épreuve, les seconds rôles, les comparses, ne jouent pas faux, ne parlent pas faux : ils sont faux, ils sont là pour révéler à elle-même une vérité plus centrale, ils servent de repoussoir, ils mettent en valeur ; ce n'est plus un défaut que les situations soient conventionnelles : elles sont convenues, à la manière des tests, en vue d'une réaction elle toujours imprévisible et surprenante. Seule Mata-Hari a droit à une réalité et à une vérité *qu'il lui faut* aussi gagner contre tout ce qui en elle et autour d'elle la rattache encore aux mensonges, aux duperies, aux rêves. C'est dire l'évidence : *que le film repose entièrement sur* Jeanne Moreau, et sa faculté d'être vraie au milieu et au travers de toute fausseté ; mais aussi que le film rejoint alors une certaine tradition, un certain style spécifiquement français et qu'on pourrait nommer « néo-irréalisme » : celui et celle des films de Becker, où tout est faux à crier, fors l'essentiel, plus vrai que nature. — J.-L. C.

Les tueurs tristes

THE KILLERS (A BOUT PORTANT), film américain en Eastmancolor de DONALD SIEGEL. *Scénario :* Gene L. Coon, d'après la nouvelle d'Ernest Hemingway. *Images :* Richard L. Rawlings. *Musique :* John Williams, chanson par Nancy Wilson. *Montage :* Richard Belding. *Interpréation :* Lee Marvin, Angie Dickinson, Clu Gulager, John Cassavetes, Ronald Reagan, Claude Akino, Norman Fell, Virginia Christine, Don Haggerty, Robert Philips, Kathleen O'Malley, Ted Jacques, Ilvin Mosley, Jimmy Joyce. *Production :* Donald Siegel, 1964. *Distribution :* Universal.

Il faut peut-être rechercher dans le caractère négatif de *The Killers* n° 2 la raison essentielle de son *succès : le genre de cinéma* qui s'y perpétue artificiellement semble séduire davantage par un certain recul, plus subi que prémédité, que par la stricte observance des *règles anciennes*. Ainsi, les vertus que la presse française quasi unanime s'accorde à admirer ici, c'est précisément le mérite de ce petit film que d'en proposer la caricature assez exacte, et de prouver, par l'absurde, ce qu'il y a de dérisoire à prolonger arbitrairement un genre ou un style en se limitant à redistribuer sur l'écran un certain nombre d'éléments spécifiques. Car la sécheresse initiale du thriller, la rapidité de la narration, la brutalité de l'action respectent moins ici les conventions d'objectivité inhérentes au genre, qu'elles n'affirment avec ostentation une volonté de surenchère stylistique périmée — tout comme dans le discutable *Johnny Cool* — dans leur principe même. Ces œuvres sont gâchées, au contraire de l'intelligence qu'on y décèle, et à l'inverse de *leurs modèles*, par un schématisme excessif, imputable au caractère théorique de leur réalisation. Voyez le choix et l'utilisation des acteurs : ce cabot de Marvin *(cf. l'entretien Boetticher)* semble constamment préoccupé davantage d'attirer sur lui l'attention du spectateur que de dissimuler les ficelles de son jeu, ce qui suffit à *infléchir le récit* vers une parodie dénuée de mystère comme d'efficacité. Demeure la succession habile, et seulement habile, de chevilles de scénario et de scènes spectaculaires dont la gratuité s'inscrit en porte à faux contre la nécessité géométrique du scénario. On peut toutefois créditer le film, non pas de sa fidélité à l'égard de la très belle nouvelle de Hemingway (ce qui est faux ; mais si *A bout portant* vous incite à la lire, ce sera déjà un point en sa faveur. A propos de tueurs, vous pouvez lire également l'admirable roman de Claude Ollier, « Le Maintien de l'ordre »), ni de son infidélité au film de Siodmak (qui nous importe peu), mais d'une utilisation parfois remarquable (et très Universal) de la couleur. Un auteur plus conscient que Siegel *s'en serait servi pour contredire* les facilités de l'anecdote (dans la scène avec les aveugles, par exemple). Mais au lieu d'instaurer une distance avec le récit, la couleur, *également anecdotique* et *stylisée* dans le même sens, s'efforce de donner du climat sud-californien des équivalences parfois heureuses : elle figure mieux les notions de chaleur et de poussière qu'elle ne rend compte de la vanité tranquille de l'entreprise de Siegel et de ses personnages. — J.-A. F.

Michel Cournot, dans le "Nouvel Observateur", *donne la parole à tous ceux qui font du cinéma : metteurs en scène, acteurs, producteurs et techniciens. Il y a les marchands et les artistes, mais tous sont invités, les affreux autant que*

les autres, et l'on y bagarre ferme. Chaque semaine, dans les pages du "Nouvel Observateur", *le cinéma est remis en question sans respect, sans tabou. Ce que nous voulons : de bons films, ce n'est pas si simple, cherchez avec nous la solution.*

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 6 janvier au 9 février 1965

7 films français

Ces dames s'en mêlent, film de Raoul André, avec Eddie Constantine, Patricia Viterbo, Annie Cordy. — Voilà déjà longtemps que les pépées ne font plus la loi, aujourd'hui les femmes s'en balancent, les mômes sont rongées par le vert-de-gris, vous croyez que ça va barder : mais c'est l'ère de la paresse, l'homme de main du cinéma français a *mué, il a* l'âge de raison. — A. J.

Le Ciel sur la tête, film en Scope et en couleurs d'Yves Ciampi, avec André Smagghe, Marcel Bozzufi, Yves Brainville, Jacques Monod, Yvonne Monlaur. — Les gars de la marine ont fait du chemin. Ils habitent maintenant des porte-avions ultra-perfectionnés. Beau décor, d'ailleurs, mais que Ciampi utilise aussi mal que le bulldozer de *Liberté I*. A son actif pourtant : le fait d'avoir introduit dans ce film la première soucoupe volante du cinéma français — *réalisée par* des truqueurs anglais. — M.D.

Les Copains, film d'Yves Robert, avec Philippe Noiret, Pierre Mondy, Claude Rich, *Guy* Bedos, Michel Lonsdale, Christian Marin, Jacques Balutin. — Tentative de jumeler le fameux esprit normalien à d'autres réputés plus rentables, si moins prestigieux : comique troupier, bordées sinistres des samedis soirs provinciaux. On serait tenté de dire : vulgarité, laideur, platitude, si cette mascarade existait tant soit peu. Seul Noiret, parce que *bon comédien, tire son* épingle du jeu. Il a bien du mérite, car la rivière rouge qui envahit l'écran aux derniers plans n'est guère à hauteur d'homme, et achève de noyer l'entreprise dans le ridicule le moins repêchable. J.A. F.

La Famille Hernandez, film de Geneviève Baïlac, avec Anne Verger, Frédéric de Pasquale, Nicole Mirel. On peut regretter qu'il ait fallu attendre certain exode pour que naisse le cinéma pied-noir, mais sans doute est-ce dans l'ordre des choses : si l'on en croit le film, telle était la douceur de vivre à Bab-el-Oued, qu'on comprend qu'elle ait passé toute description ; mais aujourd'hui que Bab-el-Oued relève *du mythe, la fable reste en porte-à-faux* : une promenade là-bas, c'était hier et c'est toujours une revue des uniformes. Restent d'excellents comédiens dell'Arte, trop naturels pour être vrais. — J.-L. C.

Le Faux Pas, film d'Antoine d'Ormesson, avec Dominique Paturel, Yori Bertin, Jean-Claude Pascal. — Point commun entre Grémillon et Ormesson : être les compositeurs de la musique de leurs films. C'est le seul. (Il s'agit, encore une fois, de la machination que monte un mari odieux pour se débarrasser de *sa femme en la faisant* passer pour folle ou criminelle, au choix.) — J.R.

Mata-Hari, agent H 21. — Voir critique dans ce *numéro, page 85*.

Pas question le samedi, film d'Alex Joffé, avec Robert Hirsch, Dahlia Friedland, Rina Ganor. — On retrouve ici les qualités habituelles de l'auteur : gentillesse non feinte, don de sympathie, conviction. Réjouissons-nous donc d'un succès public qui, pour une fois, ne doit rien à la bassesse ou à la vulgarité des intentions. *De plus, la gageure de l'interprétation unique* est, pour une fois, tenue : on oublie l'acteur au profit de la seule vérité des personnages. Cela dit, nous eussions préféré que le succès couronnât l'œuvre précédente de Joffé : les étonnantes *Culottes rouges*, pour beaucoup son chef-d'œuvre, et grand film méconnu. — J.-A. F.

11 films américains

The Carpetbaggers (*Les Ambitieux*), film en Scope et en couleurs d'Edward Dmytryk, avec George Peppard, Carroll Baker, Alan Ladd, Robert Cummings, Martha Hyer, Elizabeth Ashley, Lew Ayres. — Fait dans le style de *Ecrit sur du vent*, c'eût sans doute été mieux. Mais tel quel, le film est visible. Le nombre, *la simplicité et l'efficacité des effets* qui soutiennent cette sombre histoire d'arrivisme pathologique (vaguement inspirée de la vie d'Howard Hughes) font qu'on ne s'y ennuie pas. L'épisode hollywoodien est un des plus réussis. La fin, énormément psychanalitique, peut sembler ratée, mais elle a au moins l'avantage de pousser à l'extrême la fausseté du système, *jusqu'à déboucher sur* le pur burlesque. Alan Ladd, dans son dernier rôle, est mieux que dans ceux d'avant. Elizabeth Ashley est mieux que Carroll Baker. Peppard se défend. M.D.

Denver and Rio Grande (*Les Rivaux du rail*), film en couleurs de Byron Haskin, avec Edmond O'Brien, Sterling Hayden, Dean Jagger. — Episode de la conquête du rail, à l'Ouest. Deux compagnies ferroviaires veulent emprunter la même gorge. A l'époque *où les colts faisaient la loi, on s'étonne* des subtilités juridiques des vilains pour faire condamner leurs concurrents. Seul Hayden, loin de sa guitare, rend par moments le trajet supportable. — J.-P. B.

Invitation to a Gunfighter (*Le Mercenaire de minuit*), film en couleurs de Richard Wilson, avec Yul Brynner, Janice Rule, Brad Dexter, Alfred Ryder, Pat Hingle. — Prototype, quasi caricatural, du western attrape-critiques, poétique et prétentieux : le jabot de dentelle et les accords de clavecin y servent de faire-valoir (?) à une parabole morale *qui* écrase tout sur son passage, mais elle n'a guère de mal car la mise en scène, comme les décors, est en balza. Bref, quand les idées elles-mêmes sont chauves, tout est perdu, surtout les bons sentiments. J.-A. F.

Island of the Blue Dolphins (*L'Ile des dauphins bleus*), film en couleurs de James B. Clark, avec Celia Kaye. — *Film pour enfants, excellent sur* le principe (Robinson y est une jeune Indienne de 14 ans), mais d'une totale platitude dans l'illustration. — J. R.

Kiss Me, Stupid (*Embrasse-moi, idiot*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Lilith (*Lilith*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Outrage (*L'Outrage*), film en Scope de Martin Ritt, avec Paul Newman, (Claire Bloom, Laurence Harvey, Edward G. Robinson, Howard Da Silva, William Shattner. — *Rashômon* transplanté aux confins du Mexique et des U.S.A., en pleine époque westernienne. Ritt ne rate aucun effet « artiste », et souligne l'éthique à coups de Bible, maniée comme un nouveau Lutrin. Aux trois récits classiques (du bandit, de la femme, et du mari défunt), il ajoute un quatrième, dont la bouffonnerie achève de massacrer le film. Bloom et Harvey s'ennuient comme si on les avait violés ou assassinés vingt fois, tandis que Newman s'amuse beaucoup à baragouiner l'anglais avec l'accent mexicain. *L'Outrage* est pourtant admirable, grâce à la photo en Scope noir et blanc de James Wong Howe. Peut-être la plus belle depuis l'invention du cinémascope. — M. M.

The Quick and the Dead (*Commando de choc*), film de Robert Totten, avec Victor French, Majel Barret, *Louis Massard*. — *1944*. Italie du Nord. Américains, Allemands et partisans italiens. Le réalisateur ne

sachant que faire de ses soldats, ni du reste, le commando se perd lamentablement dans les lignes ennemies. Amateurisme forcené : aucune connaissance de la guerre, ni des armes, ni du cinéma. Un boy-scout eût mieux fait. — J.-P. B.

Send Me No Flowers (*Ne m'envoyez pas de fleurs*), film en couleurs de Norman Jewison, avec Doris Day, Rock Hudson, Tony Randall. — Anémique bouquet offert en hommage aux charmes du matriarcat, par deux chevaliers rivalisant de servilité béate dans la course à la dévirilisation : Jewison et Hudson, fermement dirigés par Doris Day, maternelle et militaire. — J.-A. F.

The Strangler (*Le Tueur de Boston*), film de Burt Topper, avec Victor Buono, Diane Fayer, David MacLean. — Un fils à maman qui aime trop les poupées, et pas assez les femmes, étrangle chaque soir une Jocaste de rencontre. C'est conté avec une précision morbide, sans le moindre recul. Dès le deuxième plan, on devine tout le scénario, et jusqu'à la fin rien ne contredit le pronostic. Les coups de théâtre s'annoncent un quart d'heure à l'avance. Unique consolation, la présence du pachydermique Victor Buono, qui envahit l'écran, à la lettre. — M.M.

The Thin Red Line (*L'Attaque dura sept jours*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

7 films italiens

I due gladiatori (*La Fureur des gladiateurs*), film en Scope et en couleurs de Mario Caiano, avec Richard Harrison, Moira Orfei, Mimmo Palmara. — Peplum social : à la mort de son père Marc-Aurèle, le divin Commode fait la bringue comme il n'est pas permis, tandis que son peuple affamé traque le rat d'égout pour l'accommoder à sa façon. (A l'actif du réalisme de Caiano, il faut porter une fois encore le squelettisme des figurants de Cinecittà). Mais le monstre avait un frère. A ce degré d'indigence et de hideur, les critères habituels vacillent, et Caiano ne fait rien pour tenter de les rétablir. — J.-A. F.

Il gladiatore di Sparta (*Maciste et les cent gladiateurs*), film en Scope et en couleurs de Siro Marcellini, avec Mark Forest, Elisabeth Fanti, Marilù Tolo. — Prenant le frais à sa terrasse, Maciste voit venir vers lui un, puis deux, puis trois... puis quatre-vingt-dix-neuf, puis cent gladiateurs. Il s'endort. Les autres en profitent pour lui faire du mal. Il les chasse du revers de la main et retourne à son sommeil. — A. J.

Mondo cane n. 2 (*L'Incroyable Vérité*). — Voir critique dans ce numéro, page 80.

Muzio Scevola (*Le Colosse de Rome*), film en Scope et en couleurs de Giorgio Ferroni, avec Gordon Scott, Gabriella Pallota, Massimo Serato, Gabriele Antonini. — Contre la lutte de Muzio (Mucius pour les latinistes), contre Tarquin. Ayant occis un quidam en place et lieu de Porsenna, il s'ampute sans façons de la main droite, ce qui lui attire aussitôt les bonnes grâces de Porsenna, sensible à la noble absurdité du geste. Puis Ferroni introduit, en otages présumés gracieux, les célèbres vierges de Rome, parmi lesquelles la fiancée du colosse. Dépassé par les événements, notre gaucher fait alors peine à voir... — J.-A. F.

Notti calde d'oriente (*Nuits chaudes d'Orient*), film en Scope et en couleurs de Roberto Bianchi Montero, avec quelques strip-teaseuses. — Où l'on voit tout l'Orient : de l'avenue Pierre-Ier-de-Serbie à la gare de l'Est, et ses enfilades de perles à perte de vue ; mais, une fois les voiles ôtés, reste l'écran qui continue à cacher l'essentiel. — A. J.

I predoni della steppa (*Les Brigands de la steppe*), film en Scope et en couleurs d'Amerigo Anton, avec Kirk Morris, Moira Orfei, Daniele Vargas, Ombretta Colli, Eurio Meniconi. — Un air d'Andromaque quant au canevas initial, mais tout autre est celui réellement entonné. — A. J.

La vergine di Norimberga (*La Vierge de Nuremberg*), film en Scope et en couleurs d'Anthony Dawson, avec Rossana Podesta, Georges Rivière, Jim Dolen, Lucille Saint-Simon, Christopher Lee. — Les déshabillés de la Podesta épicent (assez mal) une poussive métaphore sur la survivance des bourreaux nazis. Le titre donne parfaitement la mesure entre l'intention (salace) et le procès (du Mythe). Mise en scène cormanno-fisherienne, ce qui suffira pour en dire la hideur, où la musique, signée Riz Ortolani, conduit le récit et annonce, honnêtement, le fil des péripéties. A noter de curieux mélanges architecturaux qui sont les seuls éléments d'horreur véritable. J.-A. F.

4 films allemands

Ein Sarg aus Hong-kong (*Du grisbi pour Hong-kong*), film en Scope et en couleurs de Manfred R. Kohler, avec Heinz Drache, Elga Andersen, Pierre Richard, Sabina Sesselmann. — Trafic de drogue en cercueils, qui se termine par l'encercueillement du trafiquant. Seul suspense du film : les dernières cordes du cinéma allemand s'y révèlent à tel point usées qu'on s'attend à tout moment à les voir casser. — M. D.

In Stahlnetz des Dr Mabuse (*Le Retour du docteur Mabuse*), film de Harald Reinl, avec Gert Froebe, Lex Barker, Daliah Lavi, Fausto Tozzi, Wolfgang Preiss. — Il paraît qu'il faudrait se méfier de ce Reinl-là : il serait, de temps à autre, touché par une certaine grâce... Les miracles n'ont-ils lieu qu'une fois ? Celle-ci, sans doute, n'est pas la bonne ; quant au pauvre Dr Mabuse, il est depuis longtemps sur le retour. — A. J.

Old Shatterhand (*Les Cavaliers rouges*), film en Scope et en couleurs de Hugo Fregonese, avec Lex Barker, Pierre Brice, Daliah Lavi, Guy Madison, Rik Battaglia. — De rouge, il n'y a que le désert. Quant aux cavaliers ainsi nommés, leur teinte importe peu puisqu'ils montent mal. C'est tout le film d'ailleurs qui chute devant l'obstacle. On m'avait cependant prévenu que l'authenticité des faits plaidait en faveur de ce western tito-berlino-italo-international. Diantre, que la vérité supporte mal le manque de talent ! Et que laideur, le lot d'un Tourneur mal tourné, et mensonge font bon ménage. — G. G.

Zimmer 13 (*L'Attaque du fourgon postal*), film de Harald Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Karin Dor. Vie d'un honnête homme qu'une histoire de chantage voudrait pimenter, mais aucune livraison recommandée dans ce fourgon que nous avons le devoir d'attaquer. — A. J.

4 films soviétiques

Au seuil de ta maison, film de Vassili Ordinski, avec Nadiedja Fedossova, Boris Yourtchenko, L. Dziouba. — Non loin de Moscou, les servants d'une pièce d'artillerie (D.C.A. transformée en D.A.C.) attendent l'arrivée des Allemands : ils mourront tous. La facilité des acteurs, la simplicité du scénario déroutent le spectateur, gagné par la sympathie. En fait, il ne se passe rien, et c'est très bien ainsi. — J.-P. B.

Le Calme, film en Scope de Vladimir Bassov, avec Vitaly Koniaev, Gueorgui Martiniouk, Larissa Loujina, Nathalia Velitchko. — Adaptation du célèbre roman (« Le Silence ») de Bondarev, réduite d'une heure pour raisons extra-esthétiques. Sujet : le désarroi des anciens combattants revenant à la vie civile dans les années 45 et l'appesantissement de la « terreur stalinienne ». Réalisation assez académique, mais simple et nette ; acteurs et actrices, comme presque toujours dans les films soviétiques, remarquables. — J. R.

Il était une fois un gars, film de Vassili Choukchine, avec Léonide Kouravlev, Lidia Alexandrova, B. Balakine. — D'un cœur à l'autre, un Belmondo russe cherche l'amour de sa vie. On pourrait croire à une simple suite de sketches, pourtant ce dandy paysan finira par découvrir sa vérité. D'une très adroite naïveté. — J.-P. B.

Les Liens du sang, film de Mikhaïl Erchov, avec Via Artmané, Evguéni Matveiev. — Le thème assez pénible (la guerre est triste et les liens du sang moins forts que l'habitude) en cache d'autres qui pourraient l'être moins. Erchov joue la carte lenteur et monotonie, mais l'ennui distillé se teinte d'un charme furtif lors de certaines haltes du soldat en balade. — J. B.

3 films anglais

Girl With Green Eyes (*La Fille aux yeux verts*). — Voir critique dans ce numéro, page 80.

King and Country (*Pour l'exemple*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Loneliness of the Long Distance Runner (*La Solitude du coureur de fond*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

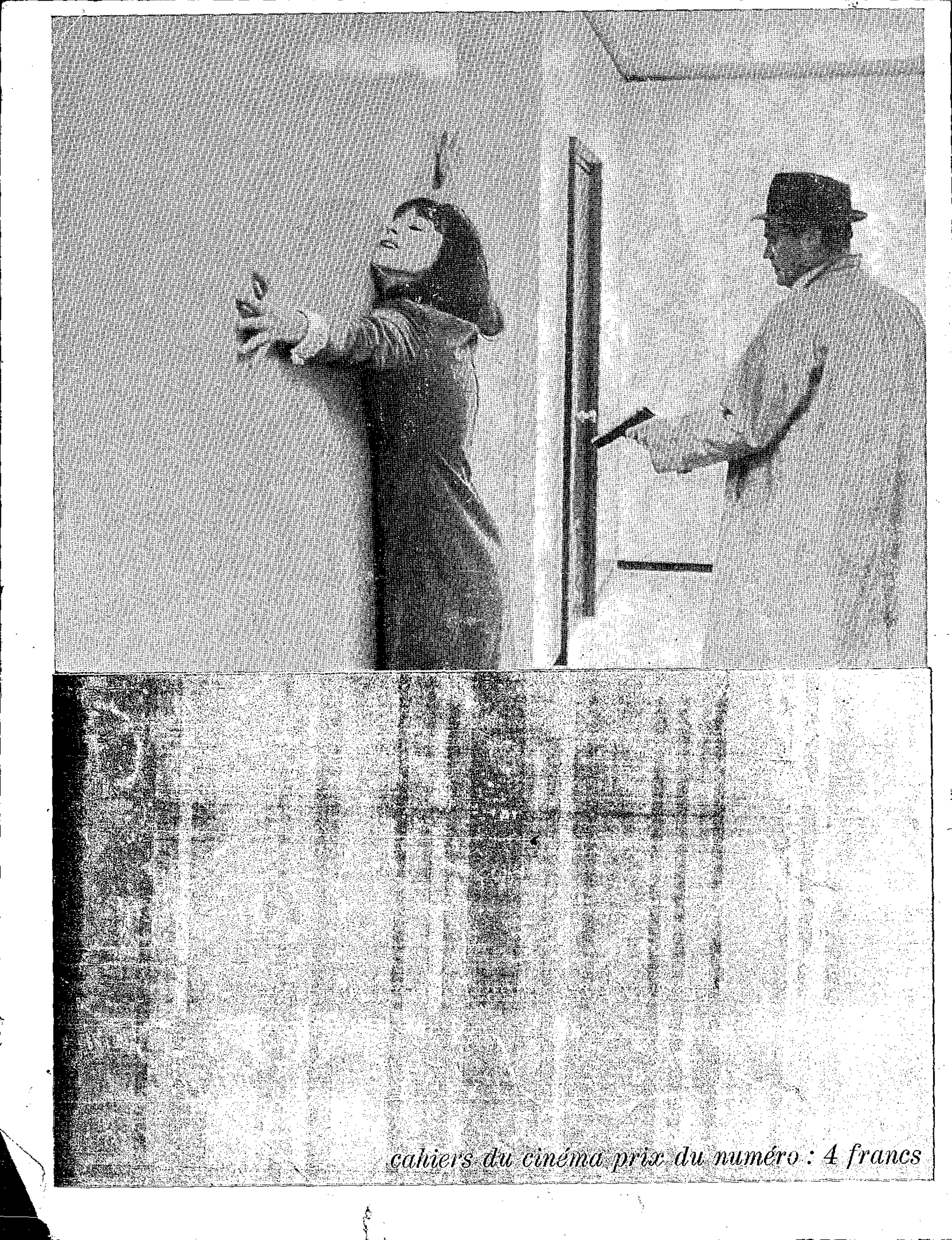
1 film danois

Weekend (*Week-end*). — Voir critique dans ce numéro, page 80.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Michel Mardore, Jacques Rivette.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - **Numéros spéciaux** : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 104, 150-51. **Tables des matières** : Nos 51 à 100, **3 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINÉMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnments transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S. A. R. L. au capital de 16.000 F - R.C. Seine 57 B 19e373 - Dépôt à la date de parution - *Commission paritaire no* 22 354
Imprimerie Cino del Duca, Maisons-Alfort (Seine) - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



cahiers du cinéma prix du numéro : 4 francs